

**УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ – ШТИП
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА**

ISSN 1857-7296



**ГОДИШЕН ЗБОРНИК
2017**

ГОДИНА 4

БРОЈ IV

**ГОДИШЕН ЗБОРНИК
УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ – ШТИП
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА**

За издавачот:

проф. д-р Блажо Боев
проф. м-р Антонијо Китановски

Главен и одговорен уредник:

проф. м-р Антонијо Китановски

Одговорни уредници и редакциски одбор:

проф. д-р Стефанија Лешкова-Зеленковска
проф. м-р Валентина Велковска-Трајановска
проф. д-р Маша Белјавски Франк (САД)
проф д-р Драгица Паниќ Кашански (Република Српска)
проф. д-р Анна Марија Болја (Унгарија)
проф. м-р Горанчо Ангелов
проф. д-р Владимир Јаневски
проф. д-р Илчо Јованов

Наставници – меѓународна соработка:

проф. д-р Маша Белјавски Франк
проф. д-р Драгица Паниќ Кашански
проф. д-р Ана Марија Боља

Јазично уредување:

Даница Гавриловска-Атанасовска

Техничко уредување:

Славе Димитров
Благој Михов

Редакција и администрација:

Универзитет „Гоце Делчев“ - Штип
Музичка академија
бул „Крсте Мисирков“ бб
п.фах 201, 2000 Штип, Македонија

СОДРЖИНА

Валентина Велковска-Трајановска, Стефанија Лешкова-Зеленковска ОСНОВНИТЕ ФУНКЦИИ НА МУЗИЧКИТЕ ИНСТРУМЕНТИ ПРИ РАЗРАБОТКА НА ОРКЕСТАРСКАТА ПАРТИТУРА	9
Елени Новаковска, Јулијана Папазова МАКЕДОНСКИОТ СИМФОНИСКИ ЦЕЗ ПРЕКУ АНАЛИЗА НА „РАПСОДИЈА ЗА СКОПЈЕ“ ОД МАЕСТРО АЛЕКСАНДАР ЦАМБАЗОВ	24
Ивана Јанков МЕЛОДИСКИ, ХАРМОНСКИ, МЕТРО-РИТМИЧКИ И ТЕМБРОВИ КАРАКТЕРИСТИКИ И НИВНАТА ФУНКЦИОНАЛНОСТ ВО ГРАДЕЊЕТО НА НЕТИПИЧЕН СИМФОНИСКИ ЦИКЛУС „НЕДОВРШЕНА СИМФОНИЈА“ ОД ФРАНЦ ШУБЕРТ	35
Михајло Штерјев ОРКЕСТРАЦИСКИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА „LIVRE POUR ORCHESTRA“ ОД ВИТОЛД ЛУТОСЛАВСКИ	49
Маја Чанакевиќ ТРЕТМАНОТ НА АНГЛИСКИОТ РОГ КАКО СОЛИСТИЧКИ ИНСТРУМЕНТ ВО ОРКЕСТАРОТ	69
Стефанија Лешкова-Зеленковска, Валентина Велковска-Трајановска ИСТОРИЈАТОТ И РАЗВОЈНИОТ ПАТ НА ГУДАЧКИТЕ ИНСТРУМЕНТИ: ВИОЛИНА И ВИОЛА (1)	81
Александар Трајковски МАКЕДОНСКИТЕ ОПЕРСКИ ДЕЛА КАКО ДЕЛ ОД РЕПЕРТОАРОТ НА МАКЕДОНСКАТА ОПЕРА (ОД НЕЈЗИНОТО ФОРМИРАЊЕ ДО ДЕНЕС)	89

Дејан Прошев

ПРИДОНЕСОТ НА ИТАЛИЈАНСКИОТ РЕЖИСЕР ФРАНКО
СЕФИРЕЛИ ВО ОПЕРСКАТА УМЕТНОСТ..... 99

Невенка Дуковска

ИНТЕГРИРАЊЕТО НА СОВРЕМЕНИ МУЗИЧКИ ДЕЛА ВО
ЕДУКАТИВНИОТ И МЕТОДОЛОШКИ ПРОЦЕС ЗА РАЗВОЈ НА
ТЕХНИКАТА НА ПИЈАНИСТОТ107

Милица Шкарик

ВОВЕДУВАЊЕ ВО НОТНОТО ПИСМО ВО МЕТОДИТЕ ПО ПИЈАНО
ЗА ДЕЦА ОД ПРЕДУЧИЛИШНА ВОЗРАСТ117

Лидија Јорданова

СОРАБОТКА НА СЕМЕЈСТВОТО И УЧИЛИШТЕТО - ПАТ ДО
КВАЛИТЕТНО ВОСПИТАНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ127

Томислав Таневски

МУЗИКОТЕРАПИЈА ВО ПРИСТАПОТ И РЕХАБИЛИТАЦИЈАТА
НА ГОВОРНИТЕ ТЕШКОТИИ КАЈ ДЕЦАТА137

Родна Величковска

МАКЕДОНСКИТЕ ПАРТИЗАНСКИ ПЕСНИ ЗА НОБ И
РЕВОЛУЦИЈАТА.....145

Гоце Гавриловски

УМЕТНИЧКАТА ТРАНСПОЗИЦИЈА НА ФОЛКЛОРОТ ИЗРАЗЕНА
ПРЕКУ УПОТРЕБА НА ФОЛКЛОРНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ВО ДЕЛОТО
„ИЛИНДЕНСКИ ДИПТИХ“ ЗА: МЕШАН ХОР, ВОКАЛЕН СОЛИСТ
И ГУДАЧКИ ОРКЕСТАР ОД СТОЈАН СТОЈКОВ157

Горанчо Ангелов

ФЕСТИВАЛОТ И СЕМИНАРОТ ЗА ИЗВОРНИ НАРОДНИ МУЗИЧКИ
ИНСТРУМЕНТИ И ПЕСНИ „ПЕЦЕ АТАНАСОСКИ“ КАКО
АФИРМАТОРИ НА МУЗИЧКАТА ФОЛКЛОРНА ТРАДИЦИЈА173

Драгица Паниќ Кашански

АРХАИЧНОТО И СОВРЕМЕНОТО ВО ТРАДИЦИЈАТА179

Ана Марија Боља

ИГРИТЕ НА ПРОЛЕТ: ВЕЛИГДЕНСКИ ИГРИ ВО ПОРЕЧЕ И ИГРИ
НА ВЕЛИГДЕНСКИОТ ПОСТ ВО УНГАРСКИОТ ФОЛКЛОР –
СПОРЕДБА, АНАЛИЗА НА ФОРМИ И СОДРЖИНИ193

Маша Бјелавски-Франк

СИМБОЛИКАТА НА ХРАНАТА ВО ОДРЕДЕН ВИД МАКЕДОНСКИ
ОБРЕДНИ ПЕСНИ 211

Владимир Јаневски

ТЕОРИСКО-МЕТОДОЛОШКИ АСПЕКТИ ВО ЕТНОКОРЕОЛОГИЈАТА233

Стојанче Костов

БАЛКАНСКИОТ ФЕСТИВАЛ ВО ОХРИД НИЗ ВИДЕАТА НА
АМЕРИКАНСКИОТ ФОЛКЛОРИСТ РОБЕРТ ХЕНРИ ЛИБМАН245

Христијан Николовски

ИГРАОРНИОТ РЕПЕРТОАР НА БАМБУРЦИТЕ253

Проле Силвестер

КОНЦЕРТНА АКТИВНОСТ НА РУСАЛИСКИТЕ ДРУШТВА ОД С.
БОГДАНЦИ И С. СЕКИРНИК265

Владимир Чадиловски

МУЗИКАТА НА ЏАНГО РЕНАРТ271

Дамјан Даневски

МУЗИКАТА НА МАКС РОУЧ283

Панче Гелев

МУЗИКАТА НА ТЕЛОНИУС МОНК293

Марина Јаневска

ЖЕНСКИТЕ ЛИКОВИ ОД ОПЕРИТЕ ВО РОМАНТИЗМОТ И
ВЕРИЗМОТ301

Ѓорѓи Цуцковски

„ШЕНИЕ“ КАКО АВТЕНТИЧЕН ПРИМЕР НА ВЕРИЗМОТ –
ВОКАЛНО- ИНТЕРПРЕТАТИВЕН ПРЕСТИЖ ВО ТЕНОРСКИОТ
ОПЕРСКИ ФАХ 311

Владимир Саздовски

АРИИ ЗА МАШКИ ГЛАС И ДУЕТИ ОД ОПЕРИТЕ НА ЏУЗЕПЕ
ВЕРДИ321

Бисера Иванова

СТИЛСКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИСКИ ПРОБЛЕМИ НА ИЗБРАНИ
СОНАТИ ЗА ПИЈАНО ОД ДОМЕНИКО ЧИМАРОЗА331

ПРЕДГОВОР

Тенденцијата на наставничкиот и на соработничкиот кадар на Музичката академија при Универзитетот „Гоце Делчев“ во Штип активно да се вклучат и да дадат свој придонес во науката, музичката уметност и во воспитно-образовната работа во Република Македонија е во континуирана прогресија. Резултатот од оваа тенденција го презентираме во четвртото издание на *Зборникот на трудови*, кој во себе обединува различни аспекти поврзани со музиката како производ, како уметност, како неизоставен сопатник на човекот во текот на целиот живот.

Во зборникот се поместени теми кои се резултат на истражувања вршени од авторите на презентираниите трудови кои со својот пристап и израз ја рефлектираат индивидуалната перцепција за поставените прашања. Колоритот од опфатените видови на музика (класична, цез и традиционална музика), како и трудовите од традиционалната игроорна и обредна практика, придонесуваат на едно место да бидат сконцентрирани бројни сознанија и информации кои понатаму можат да се применат како од стручната така и од пошироката јавност. Опфатени се и теми од областа на педагогијата во кои авторите даваат свои размислувања и идеи за подобрување на воспитно-образовниот процес во Република Македонија. Во овој зборник свои трудови објавуваат и млади истражувачи кои имаат афинитети кон понатамошно усовршување во областа која претставува нивен интерес.

Со тоа што во зборникот се опфатени повеќе области, веруваме дека поместените трудови ќе најдат своја практична примена и во науката и во образованието, а воедно ќе испровоцираат и други прашања кои до сега не се зачнати или не се доволно обработени. И во иднина Музичката академија ќе продолжи во правец на подобрување на третманот на музичкото образование на сите нивоа и активно ќе работи на континуиран развој на научноистражувачката дејност.

Од главниот уредник

ОСНОВНИТЕ ФУНКЦИИ НА МУЗИЧКИТЕ ИНСТРУМЕНТИ ПРИ РАЗРАБОТКА НА ОРКЕСТАРСКАТА ПАРТИТУРА

проф. м-р Валентина Велковска-Трајановска¹,
проф. д-р Стефанија Лешкова-Зеленковска²

¹ Музичка академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
valentina.trajanovska@ugd.edu.mk

² Музичка академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
stefanija.zelenkovska@ugd.edu.mk

Апстракт. Оркестрацијата претставува постапка со која композиторот при разработка на оркестарската партитура ги утврдува улогите на поединечните инструменти и нивните групи. Овој термин за првпат се појавил во 1807 година, а со текот на времето се употребуваат два назива - *инструментација* и *оркестрација*. Овие термини во стручната литература се преплетуваат меѓу себе, дури и како синоними, а кај некои автори разликата се пронаоѓа во тоа каде што лежи тежиштето на постапката - кај инструментите и нивните репродуктивни - технички карактеристики или врз оркестарот како целина, со сите заемни соодноси. Затоа со развитокот и усовршувањето на музичките инструменти, воедно и оркестарот, се развива и оркестрацијата која се етаблира и како научна дисциплина, тесно поврзана со творештвото, стилските периоди и творечките правци на музичката уметност. Во овој труд ќе ги претставиме основните функции на музичките инструменти и дополнително ќе се задржиме и на неколку фактори на општата оркестарска фактура.

Клучни зборови: *оркестрација, музички инструменти, оркестарска партитура.*

1. Вовед

Успешната оркестрација подразбира првенствено:

- познавање на конкретниот звук на секој инструмент и колористичките можности;
- поврзаноста на тонските бои на инструменти со другите параметри на музиката, и тоа мелодијата, хармонијата, ритмот, метарот, тематизмот, драматургијата.

Совладувањето на техниката на оркестрацијата води кон подлабоко разбирање на сензитивноста со која големите мајстори-композитори го управуваат симфонискиот оркестар и како секој од нив го прави слуга на нивните музички идеи, на најчист и најжив начин (Alder, 1982: 4).

Постапката на изработка на оркестрација, без оглед на видот на ансамблот при реализирање на музичката идеја и творечката концепција, практично опфаќа неколку значајни фази:

1. избор на оркестар и негов инструментариум;
2. поставување на партитура и групирање на инструментите при изведба и дефинирање на основните функции.

Покрај големиот избор на музичкиот инструментариум и видот на составот, при оркестрирање на едно дело од посебно значење е и неговата формална и содржинска музичка материја - без оглед дали станува збор за оригинална композиција или оркестрација на зададено дело. Но, постојат многу суштински аспекти кои влијаат врз одредувањето на местото на изразните средства во оркестрацијата, т.е. изборот на музичкиот инструмент и улогата на оркестрацијата во процесот на композиционо-драматуршкото изградување на музичкото дело. Токму затоа при дефинирањето на функциите на оркестарските групи и музичките инструменти мора да се води грижа и за секој од различните музички елементи, како мелодија, хармонија, динамика, боја, ритам, кои во поединечни моменти на развој на музичката мисла имаат поголема или помала улога (Obradović, 1978: 177). И покрај тоа што оркестрацијата е со висок степен зависна од музичката форма на едно дело, сепак сите музички средства се искористуваат со цел да ја реализираат поставената идејна концепција. Затоа оркестрацијата произлегува и може да влијае на музичката форма, музичката содржина, музичкиот инструментариум, музичката перцепција, кои заедно образуваат неделива, урамнотежена целина.

Во овој дел се фокусираме на оркестрирањето на готови дела со веќе дефинирана музичка форма и содржина, поради што нема да се задржиме на повисоките компоненти на делото (музички тематизам, музичка форма, музичка драматургија) и основните функции: мелодиска, хармонска (примена на оркестарски педал, хармонски фон) и метроритмичка функција.

2. Мелодиска функција

Мелодијата претставува основа на музиката (Мазел, 1952: 11). Сама по себе таа е многу комплексен градбен елемент на едно музичко дело и вклучува структурни елементи кои го дефинираат озвучувањето,

тембровите особености на музичкиот инструмент особено употребениот регистар. Како едно од најважните музичко изразни средства во музиката, преку мелодијата можат да се проследат и другите елементи, како на пр. присутноста на монодиски или хармонски систем, ритмиката, метриката, динамичкото ниво итн. Затоа секој различен избор на наведените структурни елементи на едно музичко дело при постапката на оркестрација особено ја менува звучната претстава на конкретната мелодија која како најсуштествен елемент е потребно да биде и соодветно означена во оркестарот (Големинов, 1966: 27).

Пред почетокот на оркестрирањето примарните услови ги дава мелодијата преку:

- карактерот на мелодијата (мелодиски и ритмички);
- нејзината динамика;
- регистарски простор и
- автентичен тембр.

Карактерот на мелодијата зависи од нејзината мелодиска и метроритмичка градба и го определува инструмент на кој ќе му се довери нејзината изведба. На пр., во гудачки оркестар доколку мелодијата е кантиленска, распеана, со постепени мелодиски движења во повисок регистар најсоодветно би ја озвучиле првите виолини. Наспроти драмската и во подлабок регистар мелодија со интервалски скокови и акценти за која најдобар избор на инструменти се виолончелата.

Во градењето на општата динамика на оркестрацијата на делото со внимание се избира и динамичкиот степен во изнесувањето на мелодијата, која генерално се практикува да биде за еден степен повисоко од општата (на пр., мелодијата е во виолончела во *mp*-динамика, а општата динамика за сите други групи на инструменти ќе биде во *p*-динамика).

Притоа постои разлика што се однесува и до регистарот, т.е. дали мелодиското издвојување ќе биде во високиот, средниот или во нискиот глас. Истакнувањето на мелодијата во крајните гласови, т.е. највисокиот или најнискиот, не претставуваа проблем бидејќи постои голем простор за нејзиното слободно развивање. Додека мелодиското издвојување потешко се постигнува во среден глас, поради можност екстремните гласови да ја задушат. Кога придружните гласови се оддалечени, мелодијата добро се истакнува (Babić, 1970: 13).

Регистарскиот простор се однесува на поставување на мелодијата во конкретниот избран инструмент, наспроти другите во рамките на оркестарскиот состав. Всушност, мелодијата најдобро ќе се истакне доколку просторот во кој се движи е слободен, односно не е звучно

зафатен со другите инструменти, како на пр. мелодијата да е во виолите, тогаш тие го зафаќаат средниот регистар на гудачкиот оркестар и затоа виолончелата и контрабасите ќе бидат во длабокиот, а првите и вторите виолини во највисокиот.

Во прилог на ова да споменеме дека кај големите оркестри, секако, се води грижа и за сврзувањето на различите оркестарски групи, нивната звучна сила и особено за просторот за мелодија и контраст (Obradović, 1978: 222).

Доверувањето на мелодиската линија на гудачките музички инструменти или жичените не претставува посебен проблем поради нивните способности да ја презентираат мелодиската линија во сите регистри. Сепак, најчесто првите виолини, т.е. мандолини се носители на поизразени и технички посложени мелодиски делници. Алтовскиот и тенорски регистар најчесто го исполнуваат виолите, т.е. мандолите, кои освен широките мелодиски линии изведуваат и хармонска фигурација, како на пр. разложени акордски тонови или репетиран-повторувани со тремоло. Иако виолончелото се одликува со тенорско-басовски регистар и често ја озвучува хармонската придружба во длабокиот регистар, сепак овој инструмент многу е погоден за изведба на изразни, широки мелодии особено на првата жица-а, која има сјаен, продорен и светол звук. Контрабасите многу ретко ја изразуваат мелодиската делница, а се употребуваат главно како инструменти кои ги исполнуваат хармонските функции во басовиот регистар.

За истакнување на одредено место, постигнување на кулминација, најчесто во силна динамика се користи и спојување на повеќе групи инструменти во унисоно едногласно мелодиско движење со што се постигнува комплексен тембр огромна сила и напрегнат тон. Од друга страна, удвојувањето или спојувањето на мелодијата унисоно бара обединување на соседни групи на инструменти, како на пр. први виолини со втори; виолини со виоли, виоли со виолончела, кои истовремено на тој начин постигнуваат полн, силен и компактен звук.

За истакнување на мелодиската линија и зголемување на звучниот интензитет често се користи нејзино удвојување во октави кое е познато под терминот *колористичко наслојување* (Коларовска-Гмирја, 2005: 18). Кога мелодиската линија е во висок регистар, на пример, во првите виолини или мандолини, тогаш вторите виолини, т.е. мандолини, ќе ја изведуваат истата мелодиска линија во октава подолу со што ќе се исполни празниот звучен простор и ќе се добие поголема изразна сила на мелодијата. При појава на ова растојание, свирење во паралелни октави, слично како што беше и случајот при појавата на свирење во унисоно, најчесто се јавуваат

соседните музички инструменти (први и втори виолини или мандолини; втори виолини и виоли или мандолини и мандоли; виоли и виолончела).

За широките распееани мелодии со силна емоционална напнатост првенствено во f-динамика се користи нејзино дуплирање во три октави (Корсаков – Римскии, 1946: 41). Покрај основната мелодиска линија може да се појави и придружна мелодиска линија, која кај гудачкиот оркестар најчесто ја исполнуваат вторите виолини или виолите. Доколку оваа мелодија претставува движење во паралелни терци и сексти се избираат еднородни инструменти за да се добие изедначена боја и да звучат рамноправно. Посебен ефект со кој се изразува мелодиската линија се постигнува кога удвојувањето за секста или октава се наоѓа во највисоките групи на инструментите.

Ова се само некои од основните параметри на мелодиската функција и нејзиното поставување при практичното оркестрирање. Да нагласиме дека крајниот избор на конкретните оркестрациски постапки, сепак, го диктираат комплексно сите функции на едно музичко дело.

3. Хармонска функција

Хармонијата ја оформува посебната, оригинална и индивидуална боја на оркестарот преку која композиторите го искажуваат, а публиката го идентификува – личниот музички јазик, печатот на еден композитор. Токму затоа целокупниот звук на оркестарот во голема мера зависи од тоа како е конципирана и поставена хармонијата.

Кога се зборува за хармонијата во оркестарот треба да се земат предвид два најпресудни и есенцијални момента:

- интервалска и акордска структура (вертикална) и
- хармонски прогресии на акордите (хоризонтално).

Практично, преку акордската структура и нејзиното поставување се добива хармонската функција, односно од тоа зависи како ќе биде изразена модалната или фонската функција. А за да биде јасна хармонската модална функција (или функционалната определеност на акордот освен самиот избор на инструментите) пресудно влијание има и изборот на регистрите во кои ќе свират. Всушност, комбинирањето на ниските, средните и високите регистри на инструментите може да им даде одреден звучен баланс или дисбаланс на акордите. Што значи дека и хармонската функција при оркестрирањето може да предизвика различен впечаток во зависност од слогот на акордот, густината на оркестарскиот звук, темброт на инструментите кои учествуваат во оформувањето на акордската структура.

Поврзувањето на акордите или хармонските прогресии во дур-мол системот подразбира дека ќе се формираат и хоризонтални делници кои налагаат избор на соодветен инструментариум. Притоа треба да се води грижа за мелодиското движење во рамките на една или повеќе оркестарски групи, со кои се постигнува одредена боја која влијае врз сеопштата звучна претстава во оркестарот.

Бидејќи како основа за хармонска функција го земаме дур-молскиот систем, чија доминација се протега речиси три века, многу е значајна и акустичката основа на неговата модална функционалност. Таа произлегува од аликвотните низи врз основа на која се градат модалните функционални односи (тоника, доминантата, субдоминантата) во дур-молскиот систем во голема мера ги предопредедува улогите на функционалните единици (Коларовска-Гмирја, 2005: 29). Да потсетиме дека при произведување на еден тон кај музичките инструменти се озвучува цел комплекс од тонови. Затоа, распоредот на тоновите при поставување на акордот, генерално, треба да се совпаѓа со аликвотната низа, како на пр. во гудачки оркестар доколку поставиме тонична функција од зададен тоналитет, основниот ќе биде во контрабасите и во виолончелата, а другите ќе бидат распоредени во другите групи на инструменти. Поради тоа при оркестрирањето мора точно да се определи кои тонови ја формираат основната структура на акордот. Всушност, првите шест тона од аликвотната низа го даваат дурскиот квинтакорд, во кој основниот тон се појавува три пати, квинтата два пати, а терцата само еднаш.

Како основа за хармонско размислување го земаме четиригласниот хорски став. Па оттука, тоновите од основната структура на акордот (трозвук) слободно можат да се дуплираат, а тоа е најчесто случај со басовиот тон, додека за сите додадени тонови и вонакродски тонови треба да се избегнува дуплирањето (на алтериран тон, септима, нона и сл.). На истиот начин се приоѓа и кон консонантните и дисонантните тонови и интервали, како што е на пр. водилката. Во тој контекст, за да се добие компактно хармонско созвучје, опсегот меѓу басовиот и следниот повисок тон најчесто не треба да биде поголем од октава (ретко: децима или дуодецима), додека, пак, испуштање на повеќеакордски тонови во горниот глас не е пожелно.

При оркестрирање на одреден акорд, гласовите мора да бидат поставени така за да се добие изедначен и компактен звук, а ова е од посебно значење за акордите кои имаат подолги нотни вредности, на пр. акордите кои користат празни жици кај гудачите, дејствуваат позвучно, посилено и се полесни при нивната изведба. Најчесто треба да се внимава сите или повеќето составни тонови од акордот да се исполнуваат во ист

или сличен регистар и изедначена динамика, со што се добива тесен слог на акордите.

Доколку, пак, акордот го поставуваме во широк слог и горните гласови значително се оддалечуваат од басовиот тон, тогаш треба да се зголеми бројот на гласови (на пр., со дивизии и делење) за да се одржи звучната изедначеност и сразмер, а воедно да добијат акордски тонови со кои ќе се исполни звучната средина од акордот.

Според овој принцип, изборот на инструментите кои ја озвучуваат хармонската функција треба да се постават на следниов начин:

- во басовите инструменти и нискиот регистар треба да се јават тоновите во поширок слог (октава- квинта- кварта) и
- во дискантот и горниот регистар тоновите треба да се постават во тесен слог (терци и кварта).

Да додадеме и тоа дека, зависно од видот на инструментите или видот на оркестарот, дополнително може да произлезе определено инструментално групирање во поставувањето на акордот. Така, на пр., кај оркестарските групи дувачки инструменти можат да се јават и следниве три начини преку:

- суперпозиционирање - наслојување на гласови (еден инструмент да ги исполнува пониските тонови, а друг - повисоките тонови од акордот);
- вкрстување на гласови (еден инструмент да ги исполнува првиот, третиот и петтиот тон, а друг вториот, четвртиот и шестиот тон од акордот) и
- вградување на гласови (еден инструмент да ги исполнува внатрешните, а друг - надворешните гласови од акордот) (Babić, 1970: 21).

Генерално, за да се добие звучна изедначеност при претставување на хармонската функција во оркестрирањето треба да се обрне внимание на следново:

- секој акордски тон да го свират еднаков број музички инструменти;
- да се зачува вообичаениот редослед на инструментите од партитурата и
- сите инструменти да свират во ист или сличен регистар (Babić, 1970: 21).

Во контекст на ова треба да се споменат и оркестрациските соодноси меѓу оркестарските групи, како на пр. меѓу металните и дрвените дувачки инструменти кои се јавуваат како многу чести носители на хармонската функција во делата (Obradović, 1978:212). Големите и разнородни оркестарски состави како дополнително прашање ја поставуваат и истовремената хармонија во повеќе различни групи на инструменти.

Зависно од начинот на кој се одразува хармонската функција, таа може да формира т.н. хармонско ткиво, хармонска придружба или хармонски фон. Хармонско ткиво е поставената хармонија во определена истородна инструментална група, како на пр. поставување на еден акорд во контрабас, виолончела, виоли и втори виолини, а во првите би била мелодијата.

Хармонската придружба би подразбирала разложување на акордите преку различни фигурации, како на пр. разложени акорди, придружба најтипична за танците како менует, валс, рондо итн.

Хармонскиот фон претставува повисока форма на придружба и проследува повисоки уметнички задачи. Фонот има огромно значење во оркестрацијата. Врз него (под или над) се издвојува најчесто некој солистички инструмент или група инструменти, како во сликарството така и во музиката фонот игра важна улога во општата композиција. Во зависност од карактерот на музичкото дело, фонот може да биде колоритен, раздвижен, спокоен, мрачен итн. (Сагаев, 1977: 124).

3.1. Оркестарски педал

Педалниот тон (герм. Orgel punkt) во почетокот на неговата појава се изведувал само на оргули. Името го добива по оргулските педали на кои главно се изведувале долги и издржани тонови (Babić, 1970: 73). Подоцна функцијата на педалот се јавува и во оркестарската музика, кој најнапред се користи во оркестарските групи на дрвените, а потоа и на металните дувачки инструменти. Инаку, терминот оркестарски педал подразбира лежечки акорд (потполн, непотполн или само тонот на хармонската функција) чија улога е во тоа да го озвучи траењето на хармонската основа на која се движи некоја мелодија (Obradović, 1978: 273).

Педалот се одликува со извонредна важност како изразно средство во симфониската музика, а неговата употреба треба да биде разумна и доследна. Тој треба да се употребува внимателно во композициите кои имаат изразено ритмички карактер (Babić, 1970: 76). Посебна намена на оркестарскиот педал среќаваме кај програмските композитори од 19 век кои на педалот му даваат програмска улога во доловување на одредени вонмузички содржини.

Оркестарскиот педал може да се појави со разновидна фактура која првенствено зависи од неговата улога во делото. Доколку го обединува хармонското збиднување, ќе го направи звукот покомпактен. Многу значајна карактеристика за педалот е природата на неговата долгозвучност врз која може да се изградат и различни контрасни хармонски прогресии што практично ја потенцира и ја истакнува улогата на педалот.

Зависно од тоа дали педалот при оркестрирањето ќе озвучува еден тон или цел акорд, тој може да биде:

- едногласен (најчесто на Т или Д - функција);
- хармонски (најчесто поставен со потполн акорд);
- ритмички (на ист тон од мелодиската-хармонската делница се јавува карактеристична ритмичка фигура, како на пр. тремоло) и
- мешан или комбиниран (ритмички, хармонски и сл.).

Педалниот тон може да биде карактеристичен за подготовка на динамичката кулминација или при кулминативен момент во делото, бидејќи му дава на оркестарот исполнета и стабилна звучност.

Во литературата за оркестрација се среќаваат и поделби и класификации на оркестарскиот педал кои најчесто се однесуваат на бројот на застапени акордски тонови, фактурата со која настапуваат инструментите и обемот на поставеност во оркестарот. Што се однесува до бројот на акордските тонови, педалот може да биде потполн (кој ги вклучува сите составни тонови од акордот) и непотполн (во кој се застапени само некои одредени акордски тонови: основен тон, квинта и сл.). Начинот на настап на музичките инструменти и нивната улога при вкупната звучна претстава во однос на оркестарската фактура овозможува педалот да се пројави како збирен, постепен, движечки и комбиниран (Obradović, 1978: 276). Секако, целосната звучност на оркестарскиот педал директно зависи и од обемот на вкупниот опсег во кој е поставен, па оттука произлегуваат следниве две можности на мал (акорд во рамките на една октава) и голем (две или повеќе октави).

3.2. Хармонски фон во делата

При развојот на монодискиот стил во фактурата од делото, улогата на гласовите кои ја придружуваат главната мелодиска линија се ограничува, при што се создава еден вид хармонска основа потребна за мелодиско развивање на главната музичка мисла. Во разнородните оркестри оваа улога најчесто ја има групата на гудачки инструменти, кои, исполнувајќи акордски тонови, го образуваат хармонскиот фон во делото. За разлика од педалот, кој се карактеризира со еден лежечки тон или рамномерна пулсација на еден ист тон, хармонскиот фон има свој одреден ритмички и хармонски профил. Па затоа хармонскиот фон може да биде статичен и динамичен. Статичниот во основа е сличен на педалот, додека динамичкиот може да се состои од низа акорди во одредено ритмичко движење (Babić, 1970: 77).

4. Метро-ритмичка функција

Ритмот, во тесна смисла на зборот, е организација на тонови и музички паузи со еднаква или различна должина, логично обединети во ритмички обрасци (Абрашев, 1992:148). Во поширока смисла, пак, ритмот ја дава општата структура на музичкото дело како фактор кој го определува траењето на тоновите. Од организациски аспект при оркестрирањето многу е значајно да се проследи внимателно движењето на главната мелодиска линија и нејзината метроритмичка структура, како сооднос со придружните гласови на глобално ниво во делото. Нивното ритмичко усогласување или комплементарност можат да бидат елемент кој придонесува за општиот музички израз, или можат да го направат нејасен и неубедлив. Затоа е многу важно ритмичките обрасци на одделни делници да бидат добро распоредени по принципот на единство во разликноста (Babić, 1970. 53).

Во рамките на практичното оркестрирање, дополнителна компонента при изборот на инструментот, т.е. групата инструменти, се и нивните репродуктивно-технички карактеристики кои диктираат сопствени метроритмички особености, како на пр. интензитет на тонот, траење итн. Всушност, и континуитетот на музичкото творештво и оркестрацијата во голема мера е резултат на техничкото унапредување на музичките инструменти, на формирањето нови ансамбли и оркестри, како и индивидуалниот музички јазик и стилската определба на композиторите.

Заклучок

Функциите на музичките инструменти во оркестарот се проследуваат преку нивната употреба во оркестарот, преку оркестрацијата со која композиторот ги утврдува улогите на поединечните инструменти и нивните групи. Развојот на оркестарот и оркестрацијата може да се рече дека започнал кога модалната вокална полифонија ја достигнала својата кулминација во 16 век. Оттогаш музичарите се интересираат за компонирање музика за гудачки, дувачки и клавијатурни инструменти во комбинација, затоа во оркестрацијата се содржани комплексни елементи од многу композитори, стилските периоди и творечките правци. Денес современата оркестрација претставува наука која се занимава со множеството сложени и разнообразни закономерности во оркестарот. Совладувањето на техниката на оркестрацијата води кон подлабоко разбирање на сензитивноста со која големите мајстори-композитори го управуваат симфонискиот оркестар и како секој од нив го прави слуга на нивните музички идеи, на најчист и најжив начин. Успешната оркестрација подразбира првенствено: познавање на конкретниот звук на

секој инструмент и колористичките можности; поврзаноста на тонските бои на инструменти со другите параметри на музиката, и тоа мелодијата, хармонијата, ритмот, метарот, тематизмот, драматургијата и др. Во постапката на изработка на оркестрација, без оглед на видот на ансамблот, особено значајна фаза е групирањето на инструментите при изведба и дефинирање на основните функции: мелодиска, хармонска (примена на оркестарски педал, хармонски фон) и метроритмичка функција.

Користена литература

(на кирилица)

- Абрашев, Б. (1995). *Музикални инструменти*. част прва и втора. Софија: Музика
- Абрашев, Б. (1992). *Симфонична оркестрација - оркестрација и музикална форма*. Софија: Музика
- Берлиоз, Х. Р.Штраус (1972) *Трактат о современной инструментровке и оркестровке* I, II дел. Москва: Музыка
- Видор, Шарл - М. (1938) *Техника современного оркестра*. Москва: Государственное музыкальное издательство
- Големинов, М. (1966). *Проблеми на оркестрација*. Софија: Наука и изкуство
- Коларовски, Г. В.Коларовска-Гмирја (2005-08). Хармонска анализа. *скрипта* Скопје: ФМУ
- Корсаков - Римскии, Н. (1946). *Основи Оркестровки*. Москва: Государственное музыкальное издательство
- Мазел, Л. (1952). *Мелодија*. Москва
- Манчев, Т. (2001). *Движењето суштински елемент кај симфониското творештво*. Скопје: СОКОМ
- Пистон, У. (1990). *Оркестровка*. Москва: Советски композитор
- Рогал Дм. Левицкии (1956). *Современи оркестр*. I, II, III, IV том. Москва: Государственное музыкальное издательство
- Сагаев, Д. (1977). *Практически курс по симфонична оркестраци*, I, II том. Софија: Музика
- Стојанов, П. (1993). *Музикален анализ*, I, II част. Софија: Музика (на латиница)
- Adler, S. (1982). *The Study of Orchestration*. London: W.W. Norton and Company
- Andreis, J (1974). *Povjest glazbe* I, II del. Zagreb: Skolska knjiga
- Babic, K. (1971). *Orkestracija* II deo. Beograd: Udruzenje kompozitora Srbije

- Babic, K. (1970). *Orkestracija I deo*. Beograd: Udruzenje kompozitora Srbije
- Bekker, P. (1963). *The orchestra*. New York: W.W. Norton.company.INC
- Carse, A. (1964). *The history of Orchestration*. New York: Dover publications, INC
- Despić, D. (1979). *Muzicki instrumenti*. Beograd: Univerzitet umetnosti
- Forsyth, C.(1914) *Orchestration*. London: Macmillan and co., limitedStainer and bell, limited
- Obradović, Al. (1978). *Uvod u orkestraciju*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Palmer, K. (1964) *Orchestration*. New York: Dover publications INC.

МАКЕДОНСКИОТ СИМФОНИСКИ ЦЕЗ ПРЕКУ АНАЛИЗА НА „РАПСОДИЈА ЗА СКОПЈЕ“ ОД МАЕСТРО АЛЕКСАНДАР ЏАМБАЗОВ

м-р Елени Новаковска¹
д-р Јулијана Папазова²

¹ НУБ „Св. Климент Охридски“ – Скопје
eleninovak@gmail.com

² ДМБУЦ „Илија Николовски-Луј“ – Скопје
jzabeva@yahoo.com

Апстракт. Текстот е посветен на македонскиот композитор Александар Џамбазов, еден од ретките композитори со успешно творештво во повеќе музички жанрови од областа на современата, забавната, детската и на родољубивата музика. Содржината е поделена на биографски преглед на животниот и професионален пат на маестро Џамбазов и на музичка анализа на една од позначајните композиции на маестро Џамбазов во областа на симфонискиот цез „Рапсодија за Скопје“.

Клучни зборови: *Александар Џамбазов, симфониски цез, Рапсодија за Скопје.*

1. Биографија

Маестро Александар Џамбазов има потекло од Штип, но е роден на 3.2.1936 г. во село Стапар, Војводина, во периодот на Кралството Југославија. Неговите родители Методи и Цветанка потекнуваат од Штип, но во одреден период живееле во с. Стапар заради поразличните идеи и ставови на Методи Џамбазов од тогашната политичка власт. Методи Џамбазов во средината на 30-тите години на 20 век се преселил од Штип најпрво во околината на Ниш, а потоа во с. Стапар. Во дворот на училиштето во с. Стапар, каде што предавал Методи, се родил неговиот син. Маестро го добил името по дедо му Александар Џамбазов кој во 1921 г. бил стрелан од српската власт, бидејќи бил активен во редовите на ВМРО. Методи и неговото семејство во времето на Кралството Југославија се

презивале Николиќ по името на дедо му Никола (интервју со А. Џамбазов, 8.2.2016 г., Скопје; Кука, 2002: 17). Пред почетокот на Втората светска војна семејството Џамбазови се вратило од с. Стапар во Штип. Во раното детство првите контакти со музиката Џамбазов ги стекнал во потесното семејство. Татко му бил ученик во Учителската школа во Скопје, каде што во тие шест години школување посетувал и часови по виолина. Методи како дете научил да свира мандолина и бил испратен во Истанбул да настапува пред еден бег. Исто така, тетката на Џамбазов, Павлина, редовно му пеела разни песни кои Џамбазов за брзо време ги учел и ги пеел. Во текот на Втората светска војна Методи Џамбазов е мобилизиран во Бугарија, но набргу пребегнува во партизани. Детството на маестро Џамбазов не е лесно, бидејќи дел од него го поминува за време на Втората светска војна и дополнителениот фактор дека неговите родители се разведуваат во 1943 г. и според судската одлука маестро Џамбазов му припаднал на татко му, а помладиот брат Ѓоко на мајка му. Бидејќи татко му е во партизани, голем дел од воениот период Џамбазов го поминува со тетка му Павлина и братучетка му Соња. Се сеќава дека во тој тежок период на окупацијата, до куќата на тетка му во Штип имало бугарска касарна и еден војник редовно му давал леб. Затоа и ден-денес маестро вели „постојат луѓе и нелуѓе“ (Лазаревска, 2000: 8; Кука, 2002: 17). Во периодот на детските години една од омилените игри му била фудбал со импровизирана топка направена од стари партали (интервју со А. Џамбазов, 22.2.2016 г., 7.3.2016 г., Скопје).

Основното образование маестро го започнал во Народното училиште „Св. Архангел Михаил“ во Штип во 1943 г., а по ослободувањето на Македонија во Народното основно училиште „Маршал Тито“ сè до периодот на 1947/1948 г. Во истиот период започнал да посетува часови по солфеж и по виолина во сè уште неофицијалното основно музичко училиште каде што учел солфеж во класата на Сергеј Михајлов и виолина во класата на Давор Креља. Сергеј Михајлов имал голема улога во развојот на музичкото образование во Штип и во развојот и ширењето на љубовта кон музиката со своите одлични педагошки и креативни методи на работа. На првите часови по солфеж кај Сергеј Михајлов, Џамбазов и неговите соученици траењето на нотните вредности ги учеле со неколку овошја. Целата нота била претставена со цели плодови на овошја како јаболка, а половината нота ја научиле кога овие овошја Михајлов ги сечел на половина и на нив им ставал по едно стапче кое ја претставувало нотната црта и потоа тие овошја им ги давал на учениците. За младите ученици тоа било слатко учење на нотите, односно на музиката. (интервју со А. Џамбазов, 8.2.2016 г., Скопје).

Во 1947 г. Методи Џамбазов добил преместување на работното место од Штип (каде што бил началник на училиштата) во Скопје, каде што работел како коректор во „Нова Македонија“, а потоа станал професор по математика во Гимназијата „Орце Николов“. Музичкото образование Александар Џамбазов го продолжил во Основното музичко училиште, каде што учел виолина во класата на проф. Никола Галевски, кој бил прекрасен педагог и основоположник на народниот оркестар на Радио Скопје. Во 1950 г. Александар Џамбазов учи паралелно во Неполната машка гимназија „Орце Николов“ и во Средното музичко училиште. Бидејќи бил надарен ученик тогашниот директор на СМУ, Илија Николовски-Луј, инсистирал Џамбазов да продолжи да учи само во СМУ. Во разговорот кој го води со Методи Џамбазов, Луј истакнал дека *„од Ацо ќе направиме македонски Паганини“* и со тоа успеал да го убеди Методи во својата идеја. Овој став на Луј бил поради одличниот или апсолутниот слух и долгите прсти на Џамбазов (интервју со А. Џамбазов, 8.2.2016 г., Скопје). Во СМУ Џамбазов учел заедно со Михајло Николовски, Милка Ефтимова, Јелица Тодорчевска, Нада Костова (Гајик) и др. Скоро сите професионално ќе се оформат во истакнати музички дејци, а еден од нив, Михајло Николовски, ќе стане и најблизок пријател на Џамбазов. Нивен класен раководител е Наталија Конева-Лозинска, професор по пијано и руски јазик (Анастасова Чадиговска, 2003: 16). Во училиштето Џамбазов учел виолина во класата на Еторе Балестри, по потекло од Италија. По заминувањето на Балестри од Скопје, Џамбазов продолжил во класата на Хари (Харитон) Ѓаконовски (концерт-мајстор на првиот „Симфониски оркестар“ формиран во 1942/1943 г.9, во Скопје), постар брат на Драган Ѓаконовски-Шпато.

Во слободното време Џамбазов и пријателите често оделе на кино. Многу пати го гледал филмот „Бал на вода“, каде што ги слушнал оркестрите на Хари Џејмс (Harry James) и Шавие Кугат (Xavier Cugat), а бил воодушевен и од композицијата „Хора стакато“ („Hora Staccato“), (интервју со А. Џамбазов, 9.2.2016 г., Скопје). Слободното време на Џамбазов било исполнето и со друга опсесија. Тој го посетувал старото Радио за да го слуша ансамблот на Шпато. Додека музичарите биле на пауза, Џамбазов го отворал пијаното со цел и макар само да го допре. Освен виолина и пијано, Џамбазов свирел и на гитара. Шпато го слушнал како свири и го примил во ансамблот да свири гитара. Со Шпатовиот ансамбл настапувале на играњките коишто се одржувале во фабриката „Прогрес“, а се изведувале латиноамерикански танци, како што се: румба, самба, ча-ча-ча (интервју со А. Џамбазов, 22.2.2016 г., Скопје).

Под силно влијание на филмската музика, посебно саундракот за „Бал на вода“, *Радио Луксембург* и емисиите за џезот на Вилис Коновр (Willis Conover), на радиото *Гласот на Америка* (Voice of America), Џамбазов започнал да ги пишува своите први композиции и да формира и членува во мали состави во кои се изведува „забранетата“ музика. Зачуваната нотна тетратка сведочи за записите на композициите „Првиот ритам“ завршена на 9.5.1953 г., потоа низа на едногласни композиции со темпо на блуз, бегин, како и композиции во кои за првпат се јавува мелодија и хармонски симболи создадени во текот на 1953 г. Средното музичко училиште го завршува матурирајќи на наставно-теоретскиот оддел на 29.5.1956 година.

По завршувањето на средното образование, Џамбазов се запишал на Музичката академија во Белград, на наставничкиот оддел на 20.9.1956 г. Секојдневието на Џамбазов во Белград генерално се одвивало на релација меѓу Стар и Нов Белград, односно меѓу Музичката академија и Студентскиот град.

Годината 1957 е значајна од неколку причини за развојот на Џамбазов како музички деец, но и за неговата популарност. Тој е активен како композитор и создава низа дела, како што се „Во царството на синкопите“, „Мој најдражи лист“ и „Пролетно сеќавање“. Композицијата „Мој најдражи лист“, за која заедно со Ацев го пишуваат текстот, ја посветува на весникот „Спорт и свет“ кој бил многу читан меѓу студентите. Песната ја пратил до редакцијата и набргу е објавена заедно со неговата фотографија (Спорт и свет, 1957: 1). Информацијата за објавувањето на композицијата ја добива од секретарот на Музичката академија. Во овој период Џамбазов оди на аудиција во Здружението на џез-музичарите на Србија, кое во тој период ја доживува својата реорганизација заради зголемениот број на членови. Аудицијата се одвивала во домот на Душан Видак (познат како лидер на големиот џез-оркестар кој во 1948 г. го одржува еден од првите џез-концерти во Петтата белградска гимназија), каде ја отсвирил „Пролетно сеќавање“ со што веднаш е примен за член на Здружението. Студентските денови на Џамбазов се исполнети со многу нови нешта, едно од нив е актерството со кое во животот ќе се поврзе и на друг начин. Имено, тој е еден од првите членови заедно со Живко Поповски, Драган Шуплевски, Томислав Зографски, Александар Ѓурчинов, Светислав Велков и др. на првиот македонски „Академски кино-клуб“ основан во Скопје во 1959 г. Овие студенти подоцна стануваат академици, архитекти, режисери, композитори, диригенти, универзитетски професори, новинари, а сите нив ги спојувала љубовта кон филмот, креативноста и слободата на правење филмови. Со позајмена камера членовите на овој клуб ги снимиле првите филмови, играниот „Прв давам камче“ и документарецот „Грнци“. Маестро е дел од актерската екипа во „Прв давам камче“.

По дипломирањето Џамбазов се вратил во Скопје и веднаш се вработил во Радио Скопје во Редакцијата за сериозна музика, каде што секој петок уредувал емисија за опера. Во 1961 г. Џамбазов станува член на Друштвото на композиторите на Македонија (денес Сојуз на композиторите на Македонија). По одреден период од Редакцијата за сериозна музика Џамбазов бил преместен во Редакцијата за забавна музика. Во периодот на 1960 г. Џамбазов ја запознава актерката Анче Прличко, а во 1962 г. стапуваат во брак. Нивните деца Игор и Тања денес се успешни во своите професионални активности. Кога во 1964 г. Шпато заминува во Белград, Џамбазов е назначен за диригент на Танцовиот оркестар. Радиото се преселува во селото Нерези каде што се изградени импровизирани студија во монтажни бараки. Во нив заедно со оркестарот работеле сè до декември 1974 г., кога Радио Скопје се здобива со нови студија. Во периодот од февруари 1964 г. до февруари 2001 г. Џамбазов цели 37 години ќе биде диригент на овој оркестар. Како диригент, освен со танцовиот и со ревискиот оркестар на РТС, маестро Џамбазов настапувал и со Ревискиот оркестар на Радиотелевизија Белград, Ревискиот оркестар на Радио-телевизија Љубљана и со други југословенски оркестри. Има остварено и снимки со дел од овие оркестри. Како диригент имал настапи и со Оркестарот и хорот на ЈНА на војничките фестивали во Белград и со Македонската филхармонија. (интервју со А. Џамбазов, 22.2.2016 г., Скопје). Неколку години по земјотресот, кога Шпато се вратил во Скопје, со Џамбазов продолжуваат да соработуваат на фестивалите и во продукцијата на Танцовиот и Ревискиот оркестар на РТС. Ова се плодни години на работа во која Џамбазов и Танцовиот оркестар се посветуваат на зголемување на продукцијата на македонската забавна музика, формирање и развој на нови пејачки имиња и нов фондус на дела за потребите на националната куќа, претежно во жанрот на забавната музика. Маестро Џамбазов е еден од основачите на два значајни музички фестивали: *Скопскиот фестивал на забавни мелодии* во 1968 г. и *Детскиот фестивал „Златно славејче“* во 1971 г. Композициите на Џамбазов редовно се изведувале на фестивалите на забавни песни низ Југославија: *Опатија*, *Белградска пролет*, *Сплит* и др. Тој е рекордер по изведени композиции на фестивалот на забавни мелодии *Опатија*. Неговите песни се интерпретирани од најдобрите пејачи од регионот: Мики Јевремовиќ, Вице Вуков, Тереза Кесовија, Зоран Георгиев, Нина Спирова, Габи Новак, Јосипа Лисац, Зафир Хаџиманов и др.

Во целокупниот работен век Џамбазов има многу јавни функции, како што се: секретар на Сојузотот на комунистите на музичката продукција на РТС, претседател на Работничкиот совет на Радио Скопје, претседател

на Комисијата за музика при СИЗ за култура на СРМ, член на ЗАМП, член во Боксерскиот сојуз, член на Републичка комисија за преглед на филмови (1964), член на Одборот за основање на Домот на млади (денес Младински културен центар) и др. Добитник е на повеќе награди: III награда на *V Меѓународен конкурс за ритмо-синфониска музика* во Кава де Тирени, Италија, 1966 г., за композицијата „Рапсодија за Скопје“ за пијано и симфониски цез оркестар; I награда на манифестацијата Стихови и тонови за „Месечева љубов“, во рамките на Струшките вечери на поезијата за композиција инспирирана на текст од современ македонски автор, за најдобра соло песна, 1967 г.; I награда на публиката на Првиот фестивал на македонски забавни мелодии - Скопје, 1968 г. за композицијата „Срамежливи“; Награда на *Друштвото на композиторите на СР Македонија на Фестивалот на забавни мелодии - Скопје*, 1970 г., за композицијата „Охрид и јас“; I награда на публиката на Фестивалот на забавни мелодии - Скопје, 1971 г., за композицијата „Само ти“; Награда *13 Ноември* на Град Скопје во областа на музичкото творештво, 1971 г.; II награда на Златно славејче 1973 за композицијата „Зошто?“; I награда на Златно славејче, 1976, за композицијата „Мојата учителка“; Награда од Сојузот на композиторите на Југославија на Фестивалот на забавни мелодии - Скопје, 1974 г., за композицијата „Запрете возови“; III награда (категиорија масовни песни) за композицијата „Знаме наше Тито“ - Конкурс на *СОКОЈ*, 1977 г. - по повод 40 години од доаѓањето на Тито на чело на партијата; Награда на *ТЕХО*, 1981 г., за композицијата „Порака“; 11 Октомври - награда за животно дело, Р. Македонија, 1998 г., *Трајко Прокопиев* - награда за животно дело од *Сојузот на композиторите на Македонија*, 2001.

Творештвото на маестро Џамбазов е поделено на неколку категории: детски, забавни, оркестарски, хорски, камерни, родољубиви и композиции за театар и филм. Оркестарски: „Рапсодија за Скопје“, за пијано и симфониски оркестар (1966); „Седум танцови варијации“, за пијано и симфониски оркестар (1977); „Дојди“, за танцов/ревиски оркестар (1984); „Балада за Шпато“, за алт саксофон и танцов/ревиски оркестар (1987); хорски: „Знаме наше Тито“, за мешан хор и пијано (верзија за машини октет и женска вокална група со танцов оркестар), текст Благој Стефановски (1977); „Посвета“, за детски хор (1981); „Порака“, за мешан хор (1981); „Тутуноберачите“, за мешан хор, текст Коста Солев Рацин (1976); детски: „Песна за Скопје“, „Сакам светот да е дружба“ (1974), „Мојата учителка“ (1976), забавни: „Пред бранови“, „Киша“, „Љубав и мотор“, „Пелистерски очи“, „Сунчани јануар“, „Само ти“, „Охрид и јас“, „Детство“, „Срамежливи“, „До видување“; родољубиви: „Скопје расте“,

масовна песна за мешан хор и пијано/за хор и оркестар, за мешана вокална група и танцов оркестар, текст Ѓоко Георгиев (1969); „Младинска“, масовна песна со пијано / за хор и оркестар (1966); „Само мир“, масовна песна за мешан хор и пијано/за машки октет, женска вокална група и танцов оркестар, текст Ѓоко Георгиев (1964); „Ова е земја Титова“, за вокален солист и оркестар, текст Ѓоко Георгиев (1979); камерни композиции: „Хумореска“, за виолина и пијано/за дувачки квинтет/за флејта и пијано (1956); „Месечева љубов“, за глас и пијано (1967); „Насмевка пред зорите“, за глас и пијано, текст Јован Котески (1968); „Денови“, за глас и пијано, текст Коста Солев Рацин (1976); музика за филм и ТВ серии: „Мemento“ - игран долгометражен филм (1967); музика за ТВ серијата „Едно лето мајка“ (1968), обработка на стихови Ѓоко Георгиев; „Бумеранг“ (1969); „Двајца на нишалка“ (1966); „Јунона и паунот“ (1971); „Свадба“ (1972); „Крал Лир“ (1972); „Скуп“ (1973); „Милион маченици“ (1980); „Шуаби-ап“ (1989).

2. Рапсодија за Скопје

„Рапсодија за Скопје“ за пијано и оркестар, Џамбазов започнува да ја пишува како „Охридска рапсодија“ во 1957 г. Во Охрид е направена првата скица (на нотна тетратка), која подоцна поради обврските со факултетот маестро ја трга на страна. На неа се навраќа подоцна и таа се трансформира во „Рапсодија за Скопје“ (интервју со А.Џамбазов, Скопје, 31.3.2016 г.).

Својот животен пат Рапсодијата, *всушност*, го започнува во 1965 година. Таа за првпат му е претставена на италијанскиот диригент и пијанист Нело Сигурини (Nello Segurini), за време на неговото гостување во Скопје, каде пто настапил како солист на Македонската филхармонија во изведба на „Рапсодија во сино“ на Гершвин. Помеѓу пробите пијанистот Ладислав Палфи кој го познавал делото на Џамбазов му отсвирил одредени фрази на Сегурини. Тој исто така ја погледнал и партитурата и предложил *Рапсодијата* да биде испратена на конкурс за симфониска чез музика во Кава де Тирени (Cava de' Tirreni) во Италија. Сегурини е основач на оваа манифестација насловена како *Concorso Internazionale di Musica Ritmo-Sinfonica* или Интернационален конкурс на ритмо-симфониска музика (Поповски, 1965: 4).

Џамбазов успева во последен момент да ја испрати композицијата на конкурсот. Од 68 пријавени композитори на петтиот фестивал посветен на Гершвин во Кава де Тирени во 1966 г. Џамбазов ја освојува третата награда со неговата „Рапсодија за Скопје“.

„Рапсодијата за Скопје“ претставува фузија на инспирациите на Џамбазов, традиционалното образование и т.н. класична музика и скриената љубов кон забавната и џез-музика. Рапсодија не го открива само спојот на класичната музика и пред сè џезираните елементи, туку и влијанијата кои придонеле делото да се оформи на тој начин. Во Рапсодијата е јасно од каде Џамбазов е инспириран, односно по чии стапки сака да го оформи делото, а тоа е Џорџ Гершвин и неговата „Рапсодија во сино“. Употребата на кларинетот потсетува на Гершвиновиот третман во „Рапсодија во сино“, но и малиот преод од една во друга тема со кој се воведува во т.н. свинг дел (од 37 до 41 такт) е инспириран од Гершвиновата рапсодија и со овој дел се оформува една прекрасна кулминација и воведување во новиот свет. Овој нов свет е исполнет со енергична пулсација во ритамот на свингот, а потоа развива повеќе расположенија (романтика, скерцозност, ведрина, чувство на грандиозност). Концертантната композиција е една од ретките од овој жанр кај нас. Џамбазов со ова се приближува во тежнењата кои во 20-тите години на минатиот век се случуваат во творештвото на Гершвин, но и во творештвата на класичните композитори.

Рапсодијата претставува низа на различни тематски материјали кои се разработуваат врз принципите и на џезот и на класичната музика, со оставен простор на солистот со корпус за импровизација. Исто така, џезираните елементи се доминантни, но неизбежно е и навраќањето кон изворот односно македонскиот фолклор кој провејува еднаш кај солистот на пијано, во токатна техника со хемиола на прво време во 7/8 метар, која потоа се пренесува во оркестарот. Како што веќе кажавме формата на композицијата е слободна, што одговара на класичната форма на рапсодијата, но и на џезот во кој се менуваат коруси на оркестарот и солистот. Во делото се напластуваат неколку теми кои се разработуваат на познати начини, во различни темпа, метар, карактери, атмосфери. Иако формата е типична за рапсодијата може да се забележи и триделност со оглед на тоа што првиот тематски материјал се репризира. Главната водилка е мелодијата која јасно ги расчленува составните делови. Хармонскиот јазик балансира успешно помеѓу постулатите на класичната, забавната и џез музиката, со организација на акордските склопови и прогресии познати за овие музички жанри, во кои често се присутни *blue note*, бројни алтерации, формирање на акордски структури со вгласовување во кварта, вгласовување со т.н. тризвучни структури во горниот дел на акордот. Во однос на класичната наука за хармонијата се појавуваат како што веќе споменахме голем број на алтерации како што се доминанти на доминанта и заменици, но и снижено VII, VI и III стапало. Од хармонски аспект, како и во другите дела на Џамбазов доминираат дурски тоналитети

(Es-dur - C-dur - B-dur-Es-dur). Секоја нова тема носи и нов пристап кон инструментариумот, употребената артикулација и агогика, со што на секој дел се дава индивидуален карактер.

Самиот вовед е типичен за Џамбазов, а темата која се развива врз база на разложени акорди како и редоследот на акордите се забележува и во принципот на градба и во останатите негови композиции од другите жанрови. По воведот од два такта кој е широк рапсодичен и во С метар и *andante* темпо следи експликација на првата тема во *allegro* темпо и *ff* динамика, со труби при што се добива фанфарност, а потоа темата се презема во кларинетот, со јасен динамички развој од *mf* динамика, а се заокружува повторно кај трубите.

Разработката на овој тематски материјал продолжува со втората нејзина изменета појавност (во која се користи ритмичка и мелодиска разработка со употреба на триоли), која ја носи кларинетот (во *f* динамика), а се каденцира со пијаното. Темата ја презема англискиот рог и финализира во оркестарот. Таа има рапсодична звучност и симпатично се најавени сите принципи на работа во делото со постепени приклучувања во оркестрацијата на ритам секцијата која дава ритмичка пулсација (во ритмот на свингот), како и формирањето на мелодиската линија која ја изнесува кларинетот и цезираниот призвук. Разработката на материјалот, односно солистичката делница е едноставна, лелеава, со чести повторени тонови, но во различни ритмички структури (триоли, осминки), со мали скокови кои го најавуваат цезираниот призвук кој е во *mezzo* темпо. Пијаното (кое се појавува во заокружување на мислата), се базира врз разложени тризвучи во триолски движења поддржувајќи го хармонскиот скелет на делото. Основниот тематски материјал со кој започнува Рапсодијата е изграден на принципи застапени и во другите дела на Џамбазов (на пр. Вокално-инструменталните песни), каде што таа започнува со скок од терца и постепено секундни движења, чести повторени тонови и заокружување со скок вообичаено надолу во тон со подолга нотна вредност. Од скоковите застапени се терца, кварта и секста. Овие мали мотивски фигури се разработуваат ритмички или мелодиски. Тематскиот материјал го најавува и хармонскиот скелет на делото, со употребата на карактеристични *blue note*. *Што се однесува пак до хармонската структура на овој дел таа е во основниот тоналитет Es-dur, а акордската структура е базирана врз принципите на забавната музика и цезот.*

Новиот дел **b** со нова тема е во 9/8 метар каде што инспирација е македонскиот фолклор. Темата во токатна игрива техника ја носи пијаното, а оркестарот (флејти, труби, кампаниели - гlockenspiel, виолини)

ја презема по нејзиното прво излагање и ја модифицира во 7/8 метар, односно разработува мотиви од првата тема, со друга ритмичка пулсација. Темата се заокружува со премин кој ги вклучува гудачите. И овој дел е во основниот тоналитет Es-dur.

Токму на овој премин кон новиот дел (кој е во ритамот на свингот) од 37-41 такт се врши постепенa драматизација која нè води во кулминација, туку во нова музичка идеја. Овие неколку тактови се оние кои силно потсетуваат на Гершвин преку употребата на пијаното и дувачите.

Новата тема (с делот) која пулсира во ритамот на свингот ја води таканаречениот биг-бенд и започнува со трубите и тромбоните, а музичката мисла потоа ја презема кларинетот (со изразена динамика), во типичен џезерски манир (појава на синкопи, мелодиска структура со напати „нечисти тонови“ забележана во аудио записот). Во овој дел се појавува и ритам секцијата - гитарата (со хармонски симболи) и удиралките кои ја поставуваат ритмичката пулсација на свингот. Темата се повторува и потоа во развојот на овој џез корус се приклучува, односно следи соло корусот на пијаното кој изнесува нова музичка идеја само во рамки на секцијата. Мислата се заокружува по вклучувањето на трубите, тромбоните, тубата и тимпаните. По корусот на пијаното следува повторување на претходниот корус на т.н. биг-бенд кој води со постепено вклучување на инструментите во нов дел. Типично за џезот не е испишана целата партитура туку се наведени тактовите кои се повторуваат. Хармонски тука за првпат се јавува модулација во C-dur.

Преминот кон новото смирено расположение го воведува фраза доделена на соло пијаното, во кое на солистот му се дозволува слобода во однос на креацијата на темпото и динамиката со ознаката *piacere*.

Новиот тематски материјал е формиран во нов метар (C), темпо *lento* и тоналитет во B-dur. Овој дел (d) кој им е доделен на гудачите воведува романтична звучност (се разработува претходниот материјал) и се проширува употребата на оркестарскиот апарат со употреба на флејтата како солист. Во овој дел Џамбазов се оддалечува од џезот. Тој контрастира со претходниот не само по темпото туку и по инструментариумот. Виолините се искористуваат за креирање на атмосфера и впечаток на широчина (подеднакво како, на пример, во одредени песни од забавниот жанр на Џамбазов), водејќи ја мелодиската линија нежно (*dolce*), во легато и со атаки на одредени тонови, најчесто со разложени акорди (осмински или движења во триоли). Флејтата воведува нови изблици на романтичност, по кои гудачката и дувачката секција го разработуваат материјалот, а ним им се приклучува и пијаното со виртуозни брзи пасажии и скалирања, воведувајќи во нов дел во кој се кулминизира во *grandioso* темпо и се

изнесува претходниот материјал од страна на оркестарот заедно со ритам секцијата која привремено дава нов пулс и секако нова динамика.

Делот кој следува (е) **вovedува нова пулсација. На романтичниот призвук во побавно темпо му контрастира дел во molto allegro темпо во 4/4 метар во нов тоналитет (односно во навраќање на првобитниот тоналитет - Es-dur), во кој се појавува нов игрив карактер, нова техника на артикулација на искористениот инструментариум (куси акцентирани нотни вредности) и мелодиска линија која се изведува во дијалози на лимените дувачи поддржани со ритам секцијата и виолини во пицикато, во нов латентен танцувачки ритам. Овој нов дел нè води во нов т.н. корус во кој темата се разработува од пијаното, во lento темпо со пасаж и каденца (всушност, просторот каде што на солистот му се овозможува да импровизира), а подоцна се приклучува и оркестарот во разработка на материјалот изнесен (maestoso темпо и алабреве такт) претходно воведувајќи нè со ритамот на свингот кон репризата.**

До репризата на првата тема води краток мост со ритамот на свингот и ведрата тема, која во репризата остава простор за солистичка каденца, со чести промени на темпата, а делото се заокружува со кода во ведро темпо. Музичката критика во Италија, по премиерата на делото објавува низа осврти. Загрепскиот *Вјесник* пренесува написи од *La Stampa* во која за рапсодијата се вели дека е една од најуспешните композиции кои ги чуле во текот на трите дена. Трагичниот настан го инспирирал композиторот во своето дело да даде две различни темпа. Еден е блузот со меланхолична интонација, бавен ритам кој ја евоцира трагедијата најнапред во баховски тонови, а разбудува со брзи вткаени цез тонови. Авторот постигнал успешна симфониска форма. Додека пак во *Il Messaggero* се вели дека композицијата „Рапсодија за Скопје“ им се допаднала поради својата модерна форма, поради своите искри на одушевување во мрачното море на разбирлива тага. Баховското чувство на затворена контемплација е осветлено со верба во иднината која следи по секоја човечка несреќа... Симфониската форма која ја остварил Џамбазов, всушност, е верен одраз на најновите симфониски тежнења во кој цезираните елементи не се од најнов датум, но употребата на цез инструментите е поставена поинаку, модерно (Билтен бр.2, 1977: 1; *Vjesnik*, 1966). Од содржината на критиките објавени во италијанските весници може да се увиди дека Рапсодијата будела примарно асоцијации на трагедијата од катастрофалниот земјотрес во Скопје.

Од друга страна, по повод добивањето на наградата во интервју Џамбазов вели дека неговата рапсодија е посветена на големиот репродуктивец Ладислав Палфи, како најзаслужна личност во

македонската репродуктивна уметност. Во поглед на содржината на делото Џамбазов истакнува дека е тоа исклучиво ритмичко-симфониска музика во 6 дела. „Воодушевен од убавините на Охрид (овој град е моето најомилено место) и од мајсторството на Ладислав Палфи во подолгорочна работа успеав да го испишам тоа чувство низ ноти и звукови, ритмички и блиско на човечкото уво. Фолклорот само на некои места има свој израз. Тоа е музика за секого блиска и својствена на ова наше поднебје. *Сè е во стилот на ритмот*“ (Поповски, 1966: 4).

Поради ангажираност во организацијата и настапот на концертот „Средба на солидарноста“ во Скопје, Џамбазов не бил во можност да присуствува на премиерната изведба на неговото дело и врачувањето на наградата во Италија. Наредните месеци „Расподијата за Скопје“ била изведена во Канада, Белгија, Финска и Италија. Во Скопје таа се изведува премиерно на 22.2.1968 г., во Универзалната сала. Како солист настапил Аци Бертонцел заедно со Македонската филхармонија под диригентската палка на маестро Ванчо Чавдарски. Концертот е директно пренесуван на Радио Скопје. Снимката на *Расподијата* е направена во Љубљана со Бертонцел како солист, а диригент бил Бојан Адамич. Денес ова дело е забележано на двата носачи на звук на Александар Џамбазов, неговата авторска плоча под наслов „Еј гулаби, гулаби бели“, издадена во 1989 г. и истоимениот компакт диск издаден во 2012 година.

Заклучок: Преку анализата на Расподија за Скопје може да се запознаеме со една од развојните фази на македонската современа музика во периодот на 60-тите и 70-тите години, а тоа е интересот за џезот и неговото инкорпорирање во симфониска музичка форма. Во Расподија за Скопје преовладува влијанието на музиката на Џ. Гершвин кој се согледува во третманот на инструментариумот и хармонските склопови на акордите и нивните прогресии. Бегството од генот е невозможно, токму затоа во Расподијата и покрај доминантните џезирани елементи прозвучува во само еден миг битот на македонската народна музика, колку само да се „напомне“ за потеклото. Секако тоа не се единствените инспирации за создавање на делото. Преку третманот на симфонискиот оркестар и градењето на мелодијата се наговестува пристапот кој Џамбазов подоцна ќе го има и во содавањето на композиции од областа на забавна музика, односно неговите препознатливи песни за вокал и ревиски оркестар интерпретирани на фестивалските сцени.

Користена литература

- Анастасова-Чадиковска, С. (2003). *Милка Ефтимова, светот на еден глас*. Скопје: Дирекција за култура и уметност
- Билтен бр. 2*, год. III, Струга 20.10.1977. (1977). Струга: Струшка музичка есен
- Кука, М. (2002, Јули 21). Интервју. Александар Цамбазов. Барам амнестија, цел живот пукам во празно. *Стил*, саботен прилог на Утрински весник, год.III, бр.88, стр. 17
- Лазаревска, М. (ноември 22000). Интервју. Маестро Александар Цамбазов. *Екран*, бр.1564, стр. 8-11
- Мој најдражи лист: посвећено листу „Спорт и свет“. (1957, Април 25). *Спорт и свет*, Београд, год.II, бр. 26, стр. 1
- Папазова, Ј. и Новаковска, Е. (2016). Маестро Александар Цамбазов. Живот низ сеќавања, афоризми, сентенции. Скопје: ЦЕМ
- Петрушева, И. (2009). Времето кога Скопје мирисаше на липи и багреми. 50 години академски кино клуб Скопје. Скопје: Академски кино клуб Скопје,
- Поповски, Ѓ. (5 август 1966. „Рапсодијата за Скопје“ - мој најголем труд од областа на музичкото творештво, разговор со Александар Цамбазов. *Нова Македонија*, Скопје, год. XXII, бр. 7113, стр. 4
- Поповски, Ѓ. (14 јули 1965). Нело Сегурини: Имате квалитетен оркестар (интервју). *Нова Македонија*, Скопје, год. XXI, бр.6732, стр. 4
- Цамбазов, А. (1968). Рапсодија за Скопје: за пијано и оркестар -1966 - партитура. Скопје: Друштво на композиторите на Македонија

Интервјуа:

Интервјуа со маестро Александар Цамбазов, реализирани меѓу февруари и август 2016 г.

Дискографија:

Цамбазов Александар (2012) *Рапсодија за Скопје*. Скопје: СОКОМ, CD

Цамбазов Александар (1989). *Еј гулаби, гулаби бели*. Скопје: РТС, NL-00145, LP

МЕЛОДИСКИ, ХАРМОНСКИ, МЕТРОРИТМИЧКИ И ТЕМБРОВИ КАРАКТЕРИСТИКИ И НИВНАТА ФУНКЦИОНАЛНОСТ ВО ГРАДЕЊЕТО НА НЕТИПИЧЕН СИМФОНИСКИ ЦИКЛУС – „НЕДОВРШЕНА СИМФОНИЈА“ ОД ФРАНЦ ШУБЕРТ

доц. м-р Ивана Јанков¹

¹Музичка академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
ivana.jankov@ugd.edu.mk

Апстракт. Симфонија во два става, од композиторот наречена „Недовршена симфонија“, безмалку два века претставува своевидна енигма. Предмет е на бројни научни трудови и анализи. Во трудот се насочуваме кон одделни музичко-изразни средства, чии карактеристики ги евидентираме и се обидуваме квалитативно да ја дефинираме нивната улога и значење во ова исклучително важно и специфично дело од областа на симфонискиот романтизам.

Клучни зборови: *Шуберт, „Недовршена симфонија“, мелодија, хармонија, метроритмика, тембр.*

1. Вовед

Симфонија, сонатен циклус за симфониски оркестар по правило содржи четири става. Шубертовата „Недовршена симфонија“ содржи два става. Дали е тоа навистина недовршено симфониско дело или претставува пат од класичарската симфонија кон симфониската поема? Со анализа на одделните музичко-изразни средства во трудов ќе се обидеме да најдеме клуч по кој Шуберт го конципирал ова исклучително важно и специфично дело од областа на симфонискиот ран романтизам.

1.1. Франц Шуберт - биографија

Прв композитор кој се смета за сосема романтичарски е Франц Шуберт (1797-1828). Роден е во Виена како четврто дете на наставник по музика и домаќинка. Уште од најраното детство учел виолина. Прв учител му бил неговиот татко. Во 1808 г. положил приемен испит и станал член

на хорот во царската капела. Престојувал во интернатот на Богословијата. Бил е виолинист во оркестарот, а понекогаш го заменува и диригентот. Се запознал со музиката на Хајдн и Моцарт, учел пијано, оргли и виолина, а наставата по композиција имал кај Антонио Салиери.

Компонирал поради сопствената потреба да ги изрече своите чувства со помош на музиката. Финансиски никогаш не бил доволно силен за да може да живее од komponирањето, туку му помагале бројните пријатели кои организираа средби на уметници, попознати како *Шубертијади* на кои се изведуваа Шубертовите композиции (најмногу соло песни за глас и пијано).[1] (Thiel,2003)

За жал, неговиот nonшалантен животен стил имал за последицата тешка болест, поради која поминува неколку месеци во болницата, во пролетта 1823 г. токму во време кога komponира едно од своите најуспешни дела *„Недовршена симфонија“*, како што сам ја нарекувал и ќе биде и темата на овој труд.

Неговиот опус од околу 600 дела го сочинуваат разновидни композиции (од циклуси на соло песни - за глас и пијано преку гудачки квартети, миси, оперети до симфонии). Се смета за еден од најсеестраните композитори, затоа што komponирал во сите жанрови во својот краток живот, кој траеше само 31 година.

2. Недовршена симфонија – основни карактеристики

Франц Шуберт оставил зад себе девет симфонии. Една од композициите од неговиот среден творечки период која е романтичарска, но има и одлики на класицизам, е симфонијата бр.8 во ха-мол наречена „Недовршена“.

„Редок пример на симфонискиот циклус од два става нуди симфонија ха-мол на Шуберт (Недовршена), впрочем торзо составен од сонатен алерго и лесен став (без скерцо и финале)”[2](Skovran&Perićić,1991:251)

Во симфониската литература и порано имало отстапувања во сонатниот циклус во поглед на бројот на ставовите, меѓутоа сите примери имаа повеќе од четири става¹. Ова дело е специфично по тоа што има само два става, кои формално одговараат на првите два става од симфонискиот

1) Како пример ќе ја наведем Хајдновата „Проштална симфонија“ - која има пет става. Првите четири става сочинуваат правилен класичарски сонатен циклус, додека петтиот став е „прекуброен“. Уште еден карактеристичен пример за исклучок во поглед на бројот на ставовите во сонатниот циклус е Бетовеновата „Пасторална симфонија“ - која исто така има пет става. Меѓутоа, во ова дело четвртиот став го „нарушува“ класичарскиот сонатен циклус. Поради фактот дека целото дело е програмски конципирано, за ова постои објаснување од аспект на програмноста. Секој став носи наслов, а наслов на четвртиот став е „Олуја“. Поради тоа овој став има свое оправдување (олујата секогаш доаѓа ненадејно).

циккус, но недостасуваат трети и четврти. До сега никој со сигурност не може да тврди зошто Шуберт го оставил ова дело со само два става. Пронајдени се скиците на третиот став, меѓутоа тој никогаш не е завршен.

Можеме да дадеме само неколку претпоставки. Во есента 1822 г. Шуберт почна со компонирање на „Недовршена симфонија“, а веќе во мај 1823 г. се разболува и поминува време во болница во Виена. Можеби болеста го спречила да ја заврши симфонијата, а можеби бил во депресивно расположение за да компонира ведро и брзо финале. Некои теоретичари претпоставуваат дека Шуберт ја доживувал „Недовршена“ како заокружената целина, како што ја доживуваат сите слушатели на концертите на кои се изведува ова дело.

Во двата става се преплетуваат лирика, пасторала, меланхолија и драма. Драматиката достигнува Бетовеновски размери. Кај Шуберт, промените на карактерот доаѓаат ненадејно, како и во животот. Вакво градење е карактеристика на романтизмот, со тоа што формално ги задржува класичарските норми.

На глобалниот хармонски план, овоа дело поседува уште една специфичност. Симфониите по правило имаат тонално единство. Првиот и последен став се во ист тоналитет, евентуално во истоимениот (мол-дур). Во овој сонатен циклус го нема тоа. Првиот став е во ха-мол, а вториот во Е-дур. Причината за недостатокот на тонално единство лежи во фактот дека во симфонијата (која по правило е составена од четири става) постои време и простор за оддалечување и повторно враќање во основниот тоналитет, што во овоа двоставично дело не е случај.

Шуберт нема голем интерес за полифонијата, пасажите или фигурациите. Меѓутоа, недостатокот на овие елементи и премногу едноставна фактура ги надоместува токму со топлината на темите и со откривање на нови меки и нежни комбинации на инструменталните бои.

Историчари и аналитичари го сметаат Шуберт првенствено за композитор на циклуси композиции за глас и пијано. Оттаму и негова заинтересираност за бои и певливи теми кои доминираат над виртуозноста во фактурата и во неговото симфониско творештво.

2.1.Мелодија

Мелодија е еден од клучните чинители на музичкото дело. Првото што допре до слушателот е мелодијата. Сите композитори ѝ посветуваат големо внимание, но кај Франц Шуберт мелодијата се смета за столб на неговото творештво. Во прилог на тоа оди и тврдењето на Лев Мазел во делото *Мелодија*, дека мелодијата претставува основа на музиката.[3] (Манчев, 2001).

Во целокупниот опус на Франц Шуберт мелодијата зазема едно од најзначајните места. Така и ова дело обилува со развиени и распеани мелодии.

Веќе на почеток Шуберт ја покажува доминацијата на мелодијата над хармонијата. Во првиот став во воведните тактови се јавува тема од осум такта која ја навестува драматиката на првиот став. Темата ја исполнуваат унисоно виолончелата и контрабасите во средниот регистар, без хармонската поддршка и во *pp* динамиката. Таа е застрашувачки тивка, во мали интервали во кои според Дерик Кук доаѓа до израз болната природа на темата. Интервал кој доминира во неа е голема секунда, а најголем интервал е чиста кварта. Во себе носи голема напнатост (слика 1).

Ова е еден од најдобрите примери во музичката литература каде што со минимални средства се постигнува голема тензија.



Слика 1. Мелодиска линија со која започнува „Недовршена симфонија“

Во 13. такт започнува 1. тема исполнета од 1. обоа и 1. кларинет во *pp* динамиката, со повремени акценти. Настапуваат унисоно, во широки легато фрази, додека вториот дел на 1. тема ѝ припаѓа на групата дрвени дувачи, каде што главна ролја имаат кларинети и фаготи, кои во терците секвентно го донесуваат мотивот даден на почетокот на 1. тема. Карактерот на 1. тема е тажен, но и драматичен, особено на краевите на фразите, а мирот и тагата се прекинати со ненадејните акценти (*sforzando*). Втората тема е, исто така, специфична од аспект на мелодијата. Можеме да констатираме дека има карактер на танц² во *pp* динамика. Првата реченица на 2. тема ја исполнуваат виолончелата, а втората 1. и 2. виолини унисоно (октавно удвоени). Изобилува со пунктирани ноти, како четвртинки, така и осминки. Надополнета е со синкопирана хармонска подлога на виолите и кларинетите, а потоа и фаготите и хорните.

Првите две реченици се во непрекинато движење, а веќе во 63.

2) Лендлер – австриски национален танц во триделен метар $\frac{3}{4}$ за кој е карактеристичен пунктиран ритам на трето тактово време

такт место тониката и смирување имаме генералпауза која подготвува драматичен дел на 2. тема со *ffz* на *tutti* оркестар кој завршува во голем *decresc.* После три такви неочекувани бранови следуваат акценти на секое тактово време *ffz* во *tutti* оркестар кои низ 71-72 такт доведуваат до потполно смирување. Од 73. такт се јавува еден мотив на 2. тема кој секвентно се повторува во гудачите (наизменично во виолини 1. и 2. и виолите со виолончелата), по што пак следат акценти.

Во завршната група повторно се појавува материјал од 2. тема во полифона фактура.

Во развоен дел, Шуберт разработува материјал од воведот, така што го изложува целиот материјал во виолончелата и контрабасите (како на почетокот), а потоа ја расчленува воведната тема на мотиви со кои работи понатаму.

Вториот став носи во себе мир кој не се јавува во првиот став. Во мелодијата пак преовладува легато, но во овој став фразите се пократки (најчесто траат само по четири такта) и во нив се менуваат дрвени, дувачки и гудачки инструменти.

Првата тема носи пасторален карактер. Ја одликуваат распеани легато фрази со *pizzicato* поддршка во басовата линија. Со згуснувањето на фактурата (од поединечни групи инструменти до *tutti* оркестар) басовата линија добива всушност улога на мелодијата и станува главен движечки фактор на првата тема (слика 2).

Мелодијата на втората тема има слични карактеристики како и првата тема. Со синкопирана поддршка на гудачкиот корпус, во нејзиното прво излагање се појавуваат кларинетите во нотните вредности кои траат по еден такт (такт е 3/8) и со акцент на секој втор такт ја донесуваат лирската тема. По 18 такта (во 84. такт) мелодиската улога ја преземаат обоите, кои во истиот ја донесуваат 2. реченица на 2. тема (слика 3). Во 96. такт по епизода на обоите, која се случуваше во пр динамиката, со повремени минимални *cresc.* и *decresc.* ист тематски материјал го донесува *tutti* оркестар со брза промена на динамиката (*ff*) и овој дел несомнено претставува кулминацијата на целот 2. став.



Слика 2. Прва тема во вториот став

2.2. Хармонија

Хармонијата во периодот на класицизам имала првенствено конструктивна улога. Како тогаш формата била ставена во прв план, хармонијата имала големо значење во каденцирањето на речениците и периодите. Во романтизам таа добива повеќе изразна (експресивна) улога и се служи, пред сè, за приближување на одредени чувства.

Шуберт, како прв претставник на музичкиот романтизам, хармонијата ја користи и како конструктивен, но и како експресивен елемент на музичкото дело.

Конкретно, во „Недовршена симфонија“ прво што забележуваме е недостаток на тоналното единство (тоа го спомнавме). Имено, 1. став е во h-moll, 2. во E-dur. Практичното објаснување за тоа лежи во бројот на ставовите. Како што оваа симфонија има само два става, за да се оствари тоналното единство би требало и двата да бидат во h-moll што би можело да доведе до ситуацијата да не постои тоналниот контраст меѓу ставовите.

На почеток, во воведните 8 такта (пример бр.1), хармонската подлога не е дефинирана поради фактот дека освен мелодиската линија во воведот немаме хармонска поддршка.[4] (Despić, 1987) Првиот акорд се јавува дури во 9. такт (тоника на h-moll) на почетокот на 1. тема.

Во склоп на 1. тема на 1. став Шуберт се придржува на класичарските каденци. Првата реченица завршува на доминантата, а втората на тониката. Во 2. тема се соочуваме со интересна хармонска ситуација. Темата е во медијантен тоналитет во однос на 1. тема (G-dur). 1. реченица каденцира на доминантата на G-dur, додека 2. реченица подготвува автентична каденца, со доминантен септакорд (d-fis-a-c), но место разрешување во тониката

на G-dur, Шуберт ни нуди генералпауза, која траје цел такт и по која настапува молски акорд c-es-g. Со тоа ја постигнува силната драматика. Место смирување доаѓа голема напнатост и драматичниот тек.

Тоналниот однос меѓу темите е исклучиво романтичарски. Тој обилно ја користи медијантката, па е 1. тема во h-moll, а 2. во G-dur. Во 2. став е слична ситуација. 1. тема е во E-dur, а 2. во Cis-dur.

Медијантен однос меѓу темите (терцната сродност) е доста распространет во периодот на романтизам, за разлика од класичарските дела, каде што темите биле во квинтниот однос, всушност ако 1. тема е дурска, 2. е во доминантниот тоналитет, а ако 1. тема е молска, 2. е задолжително во паралелниот дур. Терцно сродство меѓу темите среќаваме веќе во делата од зрелиот период на творештвото на Бетовен. Во увертирата *Леонора бр.3* - прва тема е во B-dur, а втората во G-dur, или во IX симфонија односот меѓу темите е исто така терцни (d-moll - B-dur).



Слика 3. Втора тема во вториот став

Слика 3 се однесува на 2. тема на 2. став. Дадени се тактови од 58. до 92. Овде се гледа обемно користење на вонтонални доминанти и енхармонски модулации. Во 70. такт, на втората половина од третото време, по T cis-moll се јавува доминанта за субдоминанта (Ds7), додека во 72. такт имаме енхармонска модулација преку субдоминантен терцквартакорд во cis-moll во доминантен квинтсекстакорд во D dur. Сличната ситуација имаме и во 77. такт каде што енхармонската модулација води од D7 d-moll во S квинтсекстакорд во cis-moll. Во 84. такт се јавува енхармонска модулација со презначување. T на Cis-dur станува T на Des-dur.

Целото дело изобилува со вонакордски тонови, поминувалки, свртувалки и задржувалки, кои ја оплеменуваат како мелодиската линија, така и хармонската подлога.

2.3. Метар и ритам

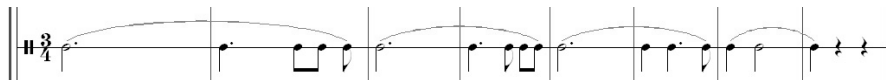
Во ова дело и двата става се во триделниот метар. Првиот став е во такт $\frac{3}{4}$, а вториот во такт $\frac{3}{8}$. Во текот на ставовите нема промени на метарот.

Воведните 8 такта (прикажани во примерот бр.4) ритмички се статични во однос на материјалот кој следува, меѓутоа токму во овие тактови се изразува голема тензија, но тоа го прават другите елементи, како што се мелодијата, избор на инструментите и динамиката.



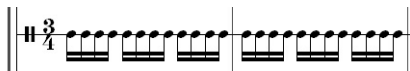
Слика 4. Ритмичката компонента содржана во воведните осум такта

Во 1. тема на првиот став ритмот има значителна улога во формирањето на нејзиниот карактер. Слосевитата ритмичка структура се состои од три главни нивоа. Првиот е ритмичката структура на мелодиската линија која наликува на варијантно повторување на темата од воведот (слика 5).



Слика 5. Ритмичката компонента на првата тема

Потоа следува ритмот во хармонската подлога која, во овој случај, ја донесуваат 1. и 2. виолини и се главен движечки фактор на темата (слика 6).



Слика 6. Ритмичката компонента во хармонска улога

И на крајот, басовата линија има, може да се рече, пресудно значење за одредување на карактерот на темата. Во басот се јавува ритмичкиот модел, кој го знаеме како *судбински* од Бетовеновата IX симфонија (слика 7).



Слика 7. Ритам на басовата линија

За 2. тема на 1. став е карактеристична синкопираната хармонска подлога, која (како што спомнавме во претходните поглавја) по својот карактер потсетува на австрискиот танц *лендлер* и темата има карактер на лирскиот танц во триделниот такт.

Покрај овие, најкарактеристичната промена на ритамот во 1. став е во тактовите од 303 до 310. Тоа се изразни *fz* акценти на 2. време во секој такт, во *tutti* оркестар, со што се добива чувство на поместено прво тактово време.

Во 1. тема на 2. став (кој е во такт 3/8) е карактеристично осминското движење во басовата линија кое ги надополнува статичните тактови во мелодиската линија. Така се добива звучна слика која потсетува на вергл (инструмент кој се активира со кружно движење на рачката и со тоа произведува непрекината мелодија). За 2. тема на 2. став (како и во 2. тема на 1. став) е карактеристичен синкопираниот ритам.

2.4. Тембр

Шуберт, како прв романтичарски композитор во поглед на оркестрација, се потпира на класичарскиот оркестар. Во дрвен дувачки корпус се наоѓа класичен *a due* состав (2Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg), додека во лимениот дувачки корпус, покрај 2Tr и 2Cor (кои беа застапени и во класичарскиот состав) се придружени и 3Tbn (2 тенор и 1 бас тромбон).

Во романтизмот во симфониските дела се дава поголемо значење на некои инструменти, кои во период на класицизам биле користени за остварување на хармонската подлога. Највпечатлива промена е кај виолончелото.

„Многу значајна особина во развивање на оркестрацијата во овој период беше право на зголемената употреба на виолончело како независен глас. Од првобитно постоење како басов инструмент, виолончелото

повремено станува тенор инструмент уште во воздржаниот 18 век и сега во раниот 19 век зазема ново место во оркестарот како мелодиски инструмент во полн сјај, кој покрај својата поранешна функција е подготвен и во состојба да преземе одговорност за презентирање на исклучително мелодиска содржина, со или без помош на другите инструменти“[5] (Carse, 1964:225).

Пример за доделување на мелодиска улога на виолончело имаме и во делото кое го анализираме. Всушност, во „Недовршена симфонија“ на виолончелото му е дадена улога на презентер на втората тема во првиот став, каде што прво појавување на тема е донесено само од виолончело, со синкопирана хармонска подлога која ја исполнуваат кларинети и виоли.

Трубата е уште еден инструмент кој во периодот на романтизмот добива поголема улога од дотогашната исклучително хармонска во tutti оркестар.

„Во својата употреба на потешките гласови на лимените дувачи, Шуберт беше во предност над Бетовен. Тој користеше труби и тромбони да даде богатство на тонот во секој момент, за разлика од стариот конвенционален манир кој правеше повеќе формална различитост помеѓу тоа што е и што не е tutti. Во Шубертовите дела наоѓаме труба почесто соединета со тромбон, отколку со својот поранешен сојузник – хорна“[6] (Carse, 1964:236).

Шуберт во својата „Недовршена симфонија“ користи нови комбинации на инструменти, како виола и фагот (во развојниот дел на првиот став), флејта и кларинет (во експозицијата на вториот став) или пред малку споменатите труба и тромбон (во завршните тактови на првата тема во првиот став).

Од аспект на оркестрацијата можеме да констатираме дека оркестар потребен за изведувањето на ова дело е комбинација на класичарскиот *a due* и романтичарскиот *a tre* состав. Всушност, најпрецизната дефиниција е *проширен a due состав*.

Специфично е употребување на C1 in A кој има потемн тон и понежен и поинтимен израз од вообичаено користениот in B (Despić, 1993). Исто така, наместо вообичаеното користење на Cог in F, во ова дело се застапени Cог in D во 1. став и in E во 2. став. Во денешно време се користи само Cог in F, а сите транспозиции ги прави изведувачот [7] (Despić, 1993). Тимпаните се in H, Fis (1. став) и E, H (2. став). Останатите инструменти се во свои вообичаени штимови.

Темброт, покрај динамиката, претставува основен сегмент за формирањето на карактерот на ова дело.

Почетокот дава еден топол и мек, а сепак драматичен тембр. Тоа го постигнуваат виолончелата и контрабасите, октавно удвоени во нискиот регистар со легато движење и тивка динамика (види пример бр.1). Поради фактот што воведната тема претставува и материјал кој се разработува во развојниот дел на 1. став, нејзиниот тембр од почетокот станува основата на кој Шуберт го гради целиот став. Другите темброви кои се јавуваат настапуваат ненадејно и донесуваат голем тембров контраст, карактеристичен за 1. став.

Веќе во 1. тема темброт се менува почнувајќи како назален, но и мек (користејќи ја интересна комбинација на Ob и Cl) збогатен со *pizz* во гудачките инструменти, од кои Vn1 и Vn2 имаат константно движење во 32., додека V1, Vc и Cb го носат *судбинскиот* мотив на Бетовен во темен и застрашувачки тембр (ова веќе го спомнавме од аспект на ритам, во соодветното поглавје). Кај Cb „звучноста е исклучително богата, благодарение на должината на жиците и големината на резонаторот” [8] (Despić,1993:88).

Топол и мек тембр го одбележува дел а во 2. тема, исполнет од гудачките инструменти (во 1. реченица од Vc, а 2. од 1. и 2. Vn) и дел б, како голем контраст, моќен и густ тембр исполнет од tutti оркестар, во каков следува и завршната група.

Мораме да спомнеме дека во дотогашната пракса Vc биле третираны повеќе како басови и педални инструменти, но во епохата на романтизам, група на Vc, благодарение на топлиот и мек тембр добива сè повеќе мелодиска улога. Според Р. Штраус „виолончелата со искреност учествуваат во изразувањето на цела низа на духовни состојби на човекот и сликовитоста на природата” [9] (Велковска, 2004/6:149). Како пример на мелодиската улога на виолончелата во оркестерските дела можеме да го посочиме делото Франческа да Римини, увертира-фантазија оп.32 на П.И. Чајковски.

„Романтичарите целосно го разбираат виолончелото како благороден мелодиски инструмент и поради тоа во оркестарот му се доверуваат длабоко експресивни наративи” [10] (Despić,1993:81).

Вториот став е со пасторален карактер со повремени драматски епизоди, а за тоа во голема мера придонесува темброт, кој се движи од дискретен и свонлив до силен и назален во кулминацијата. Во 1. тема на 2. став имаме топол и мек тембр исполнет наизменично од фаготи (во високиот регистар, каде што имаат мирен, лирски тон) придружени со хорните („душата на оркестарот“, како ги нарекувал Шуман) и од друга страна гудачкиот корпус, во средниот регистар во лирска легато мелодија (виолончелата и во овој дел имаат најизразена улога). Контрабасите со *pizz*

во движењето надолу заокружуваат го мек и топол тембр карактеристичен за овој дел. Во 2. тема темброт останува топол и нежен, исполнет од кларинетите во високиот регистар, каде што тој може да се спореди со вокалната експресивност на сопран [11] (Despić, 1993) и синкопирана придружба на гудачите.

Од 174-184 такт имаме згуснувањето на фактурата, во ff динамиката сите дувачки инструменти свират *divisi* што придонесува на добивање на еден силен, густ и светол тембр.

Тоа беа основните карактеристики на темброт во однос на комбинации на инструменти и нивното звучење во одредената динамика и одредениот регистар. Сепак Шуберт ја дал големата уметничка слобода на изведувачот, со поставување на темпо само со термин, а не и со метрономската ознака. Покрај тоа и динамичките ознаки се дадени повеќе глобално отколку стриктно, во зависноста од изведувачот делото, а со него и темброт, добива различни карактеристики.

За споредба ќе земеме два примера изведени од двајца врвни диригенти и оркестри. Првиот пример е маестро Фуртвенглер со Виенската филхармонија, а вториот маестро Бруно Валтер со Њујоршката филхармонија.

Во првото изведување делото е изведено во повеќе класичарски манир, со прецизно одредено и до крај спроведено темпо, и со мелодиска линија која доминира над хармонската подлога. Со тоа целото дело добива еден сув, остар и ладен тембр.

Во второто изведување, кое е во изразен романтичарски манир, има чести промени во рамките на зададеното темпо, а во мелодиска смисла се рамноправни мелодиската линија и хармонската подлога кои даваат еден поинаков ефект. Темброт е топол и густ и поради тоа делото карактерно и стилски одговара повеќе на доцниот романтизам, отколку на ран, на кој му припаѓа.

Воопшто, во ова дело Шуберт не употребува некои специфични техники на добивање на тон и сите инструменти се најмногу користени во своите средни (или вообичаено користените за оркестарско музицирање) регистри. Во гудачкиот корпус се јавува и *pizz* како и *tremolo*, додека кај дувачките инструменти нема специфични техники.

Заклучок

Во делото чии мелодиски, хармонски, метроритмички и темброви карактеристики ги анализиравме заклучуваме дека:

- како заклучок за мелодијата во „Недовршена симфонија“ на Франц Шуберт можеме да речеме дека мелодијата недвојбено има примат над

хармонијата и дека мелодиските линии се дадени во средните регистри на инструменти, така што со регистрите на инструменти не се формира напнатост, туку се движат лесно. Во ова како и во многу други дела, Шуберт драматиката во мелодиската линија најчесто ја постигнува со ненадејните акценти кои ја прекинуваат леснотијата на мелодиското движење.

Од аспект на хармонскиот јазик, како заклучок, можеме да изведеме дека Шуберт во својата „Недовршена симфонија“, пред сè, не поседува тонално единство поради фактот што целото дело содржи само два става и кога и двата става би биле во h-moll би се изгубил тоналниот контраст меѓу ставовите и целото дело би било еднообразно.

Каденците се во поголем дел класичарски и покрај експресивната улога имаат и голема конструктивна улога во формалното градење на делото.

Тоналниот однос меѓу темите е романтичарски. Во двата става темите се во терцно сродни (медијантни) тоналитети.

Од модулациите се присутни дијатонски, хроматски и енхармонски.

Вонакордски тонови има во голем обем и тоа го прикажува Шуберт како романтичарски композитор, кај кого на првото место е хармонија како средство на експресивноста, а потоа како конструктивен фактор во творење на музичкото дело.

Во полето на метарот констатираме дека во целото дело нема означени промени на метарот. И двата става се константно во такт кој е поставен на почетокот (првиот став во $\frac{3}{4}$, а вториот во $\frac{3}{8}$).

Што се однесува до ритмот, ниту тој не се менува драстично. Најголема промена претставуваат ненадејните акценти на ненагласените тактови времиња и со тоа кај слушателот се предизвикува непријатност поради чувството на поместување на нагласеното тактово време.

За 1. тема на 1. став е карактеристичен *судбинскиот* мотив „позајмен“ од Бетовеновата IX симфонија, додека за 2. теми на двата става заедничка црта им е синкопираниот ритам во хармонската подлога. Во ова дело нема полиметрија ниту полиритмија, ниту пак екстремно виртуозни ритмички модели. Ритмот е тука, пред сè, да го долови карактерот на делото, што уште еднаш потврдува дека е Шуберт романтичарски композитор кому му е приоритет експресивната страна на делото, а ритмот е една од основните компоненти во остварување на таа цел.

Во поле на темброт се евидентни големи и брзи промени. Според Шуберт, покрај динамиката темброт е основно средство за градење на карактер на целото дело. Покрај тоа, поради Шубертовата романтичарска практика да се дадат на изведувачот поголеми слободи во различните изведувања и темброт драстично се менува и од страна на изведувачкиот ансамбл.

Користена литература

- Bekker, P. (1964). *The Orchestra*. New York: W.W.Norton&Company
- Carse, A. (1964). *The History of Orchestration*. New York:Dover publication,INC
- Despić, D. (1987). *Harmonska analiza*. Beograd: Univertitet umetnosti
- Despić, D. (1993). *Muzički instrumenti*. Beograd: Univerzitet umetnosti
- Skovran, D&Peričić, V.(1991). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti
- Thiel, R. (2003). *Raspevane violine*. N.Beograd:IP Tragovi
- Бужаровски, Д. (1995). *Увод во анализа на музичкото дело*. Скопје
- Велковска, В.(2006). *Музичкиот инструментариум и неговата рефлексija врз оркестрацијата на делото Дон Кихот од Рихард Штраус. Семинарска работа*
- Манчев, Т. (2001). *Движењето, суштински елемент кај симфониското творештво*. Скопје:СОКОМ
- Стојанов, П. (1993). *Музикален анализ*. Софија: Музика

ОРКЕСТРАЦИСКИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА „LIVRE POUR ORCHESTRA“ ОД ВИТОЛД ЛУТОСЛАВСКИ

Михајло Штерјев¹

¹ Музичка академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
mihajlo.sterjev@ugd.edu.mk

Апстракт. Делото „Livre pour orchestra“ од полскиот композитор Витолд Лутославски е напишано во период на големи експерименти и екстремни потфати во потрага по нов музички израз во смисла на пронаоѓање нови музички инструменти, композиторски техники и најразлични извори на звук. За разлика од општите текови ова дело се карактеризира со рационален баланс помеѓу традиционалното и авангардното и иако донесено од конвенционален симфониски оркестар изобилува со свежина, огромен спектар на нови тембри и емоционална заситеност. Главна улога имаат комплексите на звучни бои, односно генералната насоченост е кон звучниот колорит. Фокусот во овој труд е насочен кон оркестрацијата како едно од најважните изразни средства на симфониската музика и најзначајниот фактор во обликувањето на ова дело. Направена е анализа на оркестрациските постапки, начинот на употребата на музичките инструменти, нивната улога, карактеристичните тембри, начинот на групирање на инструментите во карактеристични звучни комплекси (комполитни тембри, темброви групи) и начинот на манипулација со нив во текот на просторно-временскиот континуум. Изведени се заклучоци во однос на употребените средства, тембровиот начин на мислење и улогата на темброт во организација на формата и музичката драматургија.

Клучни зборови: *тембр, оркестрација, алеаторика, инструменти, формообразување, драматургија.*

1. Вовед

Дваесеттиот век претставува период на интензивни и константни промени во пристапот и начинот на перцепција и третирање на музиката. Новите естетски вредности најчесто дијаметрално спротивни една од

друга се резултат на целокупниот технолошки и социјален развој на западната култура на човековото живеење, политичките случувања, војни, религиозни ставови итн. Појавата на нови естетски гледишта резултира со драматични промени во суштината на музиката, на нејзините изразни средства (мелодија, хармонија ритам, форма, драматургија). Како најзначајни секако се промените во полето на хармонијата коишто понатаму предизвикуваат промени и кај останатите музички компоненти. Промените коишто се случуваат во хармонијата кон крајот на деветнаесеттиот и почетокот на дваесеттиот век имаат рефлексивна и во полето на оркестрацијата. Неоднозначноста на модалните функции, предноста на фонската функција на акордите над модалната, трансформацијата на дурмошкиот систем од автономен во резултативен и на крајот неговото целосно отфрлање и замена со нови модални системи и техники на компонирање придонесуваат за целосно нов пристап во оркестарското размислување. Отфрлањето на аликвотниот систем како примарен создава празнина во смисла на отсуство на општоприфатени конвенции. Изразените фонски функции на акордите насочуваат кон интерес за квалитативните карактеристики на звукот, фонизмот. Во рамките на оркестарот тоа значи избор на инструменти и групи не според нивната функција туку според нивната специфичната боја. *Темброт* станува основа за оркестарските решенија. Се истражуваат нови тембри на инструментите самостојно и во темброви групи од инструменти со слични или различни звучни карактеристики во зависност од поставената цел. Шнитке збирот на сродни тембри го нарекува темброва консонантност – „типичен заеднички звук тежок за анализа кај којшто индивидуалните својства на инструментите се растворени во една сумирачка боја“ (Кюрегян, 2009). Во системот на изразни средства темброт станува еден од елементите со најинтензивен развој, бескрајно многу можности и нови начини на употреба. Откритието на цело богатство нови звучни бои не влијае само врз оркестрацијата, туку и врз комплетното конципирање на оркестарските дела. Темброт станува конструктивен елемент на т.н. темброва драматургија, а има и формообразувачки карактер. Различните музички идеи и замисли многу често со програмски поттекст се материјализирани и заокружени во составни делови со специфични темброви карактеристики донесени од група инструменти. Музичкиот колорит станува основен индикатор на тематските интонации. Карактеристиките на звучните бои сè уште научно од аспект на акустиката не можат точно да се измерат, односно не можат да се утврдат параметрите коишто придонесуваат за финалниот звучен резултат. Затоа во музичките науки тие остануваат во сферата на описните претстави. За да ги опишат квалитативните карактеристики на

различните тембри авторите на учебниците по оркестрација употребуваат зборови кои претставуваат евокативни метафори и споредби со сетилни модалитети како: темен, светол, брилијантен, транспарентен, блед (визуелни карактеристики), мек, нежен, свилест, груб (тактилни), тежок, метален, дрвен, стаклест, тенок, течен (физички категории), топол, ладен, сув, свеж, воздушест (услови во средината), смирен, експресивен, меланхоличен (расположенија и емоции).

На почетокот на дваесеттиот век во европската музика традиционално како и во претходните епохи паралелно постојат два радикално различни пристапи (правци) во оркестрацијата. Првиот е германскиот којшто е опишан од Рихард Штраус како симфониски и полифон. Станува збор за продолжување на традицијата на германските автори и на темброт се гледа од хоризонтален (мелодиски) аспект. Понатаму еволуира во *klangfarbenmelodie* кај Шенберг и *klangfarbenkomposition* кај Лигети. Вториот, францускиот пристап е хомофон вертикален и се карактеризира со темброви контрасти (спротивставување на различни темброви групи). Се поврзува со Дебиси и неговиот сопствен оркестарски стил којшто е дијаметрално спротивен од оној на Штраус. Според Адам Карс тој се разликува во однос на големината на оркестарот, третманот на инструментите, оригиналноста „неговата оркестрација не се вклопува во музиката на кој било друг композитор, ниту херојската или театарската ниту онаа изградена врз теми од народната музика. Иако парадоксално, Штраус и Дебиси пробивајќи се истовремено по различни патишта двајцата ја поместиле оркестрацијата напред по патот на прогресот“ (Карс, 1990). Потрагата по нови тембри и оркестарски бои довела до низа експерименти во однос на нови начини за добивање на звук од инструментите и нови композициски техники како алеаторика, сонористика и спектрализам. Во групата автори кои твореле во правецот на француската оркестрација припаѓаат низа имиња како Дика, Равел, Респиги, де Фаља и полскиот композитор Витолд Лутославски чиешто дела заедно со сонористичките дела на Пендерецки претставуваат своевидна кулминација на тембровото мислење.

2. Витолд Лутославски - некои карактеристики на неговиот музички јазик

Витолд Роман Лутославски (1913-1994) е еден од најзначајните композитори на втората половина на дваесеттиот век. Неговата музика тешко може да се смести во одредена естетска насока. Творечкиот пат на овој автор во потрагата по ново и оригинално води од неокласицизам, неофолклоризам преку додекафонија, алеаторика и сонористика до

синтетички стил којшто обединува различни насоки и техники на дваесеттиот век. Во текот на сите тие транзиции композиторот смело асимилирал разни достигнувања на европската музика од импресионизмот до авангардата. Улогата на Лутославски во полската музика се споредува со онаа којашто во своето време ја имале Шопен и Шимановски и за него се вели дека е најголемиот полски симфоничар. Неговата оригиналност, неповторливост, силната индивидуалност на симфониската концепција му донеле репутација на еден од најголемите мајстори на симфониската музика на двесеттиот век воопшто. Добитник е на голем број награди и признанија меѓу кои и „Орденот на белиот орел“ највисоката почест на полската држава. Потребно е да се истакне дека Лутославски заземал апсолутно самостојна позиција која значела новаторски и оригинален пристап кон многуте авангардни современи композиторски техники. Неговиот творечки темперамент пројавува стремежи за еден специфичен однос помеѓу рационалното и емоционалното во композиторската мисла и интелектуална контрола над сите елементи на композицијата што вродува со еден индивидуален стил којшто дословно не следи ниту една од композиторските техники. Кон новите системи пристапува со нивна ограничена употреба. Применува елементи на додекафонија и алеаторика и ги потчинува на „сопствената волја“ односно ги развива во насока која води до нивото на неговиот сопствен систем на композиција. Создава комплекс на средства кои ги употребува за сопствени уметнички потреби и цели „При освојувањето на новите звучни системи останува верен на себе и новите техники ги става во служба на концептуалниот симфонизам“ (Гаврилова 2005). Во почетокот на шеесетите години активно разработува алеаториски методи и предлага сопствен третман на истите т.н. „ограничена“ алеаторика или техника на „мобилните структури“. Основна карактеристика на ограничената алеаторика е тоа што делниците се строго одредени мелодиски и ритмички но нивната меѓусебна координација е слободна односно оставена на случајност. Генерално станува збор за комбинации од стабилни и мобилни форми, односно диригирана (*batutta*) и слободна импровизирана (*ad libitum*) музика. Друга значајна карактеристика на Лутославски е вертикалниот принцип на размислување. Хоризонталните сегменти во неговото творештво секогаш се изградени потпирајќи се на вертикалните созвучја односно хармонското мислење е основа на композицијата, дури и во случаи кога станува збор за алеаториски контрапункт. Таквиот пристап е различен од повеќето негови современици (во Полска и надвор од неа) коишто претпочитале линеарност во музичката мисла. Алеаториката на Лутославски е во тесна врска со интересот на полските композитори кон сонористиката

и дава поголеми можности за добивање на нови звучни бои. Разликата од останатите е во особеноста на неговите сонорни блокови коишто не се во потполност лишени од своите звуковисински карактеристики. Вкупниот збир на средства генерирани од неговиот специфичен пристап резултира со богатство од звучни бои и фактури кои претставуваат лесно препознатлив печат на музичкиот јазик на авторот. Особеноста на Лутославски е во тоа што во текот на својот творечки живот никогаш не останувал на достигнатото ниво туку секогаш се стремел за обновување на својот музички израз - причина за Месијан да го определи неговиот творечки пат како извонреден.

2.1. „Livre pour orchestra“

„Livre pour orchestra“ (книга за оркестар) е композиција за симфониски оркестар и се вбројува во групата ремек дела на авторот и воопшто во европската симфониска музика од дваесеттиот век. Напишана е во 1968 година по порачка на градот Хаген (Вестфалија, Германија), посветена е на диригентот и музички директор на хагенскиот оркестар Бертолд Лехман, а својата прва изведба ја доживува на 18.11.1968 г. Делото се јавува во зрелиот период на авторот и претставува резултат на сите усвоени техники, спој на традиционалниот и авангардниот пристап. Според Л.М.Кокорева, основните карактеристики на одредени музички епохи се донесени со помош на средства од втората половина на дваесеттиот век „фовистичкиот почеток им го отстапува местото на експресивно-романтичарските емоции, импресионистички бои, решени со помош на сонорно-алеаториска техника“ (Гаврилова 2005). Првичната идеја била да се создаде дело од повеќе симфониски ставови со слаба меѓусебна поврзаност во една „книга“ (циклус во вид на свита) по примерот на барокните „Livre de clavecin“ од Купрен и „Orgelbuchlein“ од Бах. Но крајниот резултат, сепак, е дело коешто посоодветно би се насловило како „Симфонија (би била трета) или пак Концерт за оркестар (би бил втор)“ (Chlopecki).

Делото (Livre) всушност претставува циклус од два става (по пример на барокната дводелност), високоинтегрирана форма структурирана во составни делови – четири „chapitres“ (глави) помеѓу кои се појавуваат три интермедии (intermede) - кратки мелодиски фрагменти ad libitum кои не се диригираат. Двата дела од формата се во меѓусебна рамнотежа во однос на нивниот обем. Првиот дел се состои од три „глави“ и две интермедии, а вториот од третата интермедиа и финалната „глава“ којашто е со најголемо времетраење. Основна карактеристика е спротивставувањето на два вида музика диригирана (batutta) и импровизирана (ad libitum).

Според авторот во првите три „глави“ има интензивно музичко дејствие за кое е потребно големо внимание. Тој смета дека помеѓу секоја „глава“ е потребно да има момент на релаксација за што всушност и служат интермедиите кои се изградени од материјал со помала важност, незабележливи и со основна цел да ја релаксираат публиката. Употребата на опозитни техники (стриктна и слободна) се среќава и во други дела од истиот творечки период како што се: „Венециски игри“ (1961), „Гудачки квартет“ (1964) и „Симфонија бр.2“ (1965-67). Авторот преку диригентот ја воведува публиката во одредени аспекти на размислување, во одреден дел сугерира на „стриктно, насочено“ (во „главите“), а во друг на „слободно, релаксирано“ (во „интермедиите“) слушање.

2.2. „Livres pour orchestra“ оркестрациски особености

Основната интенција и идеја за делото „Книга за оркестар“ според Лутославски е „на прв план...манипулација со богати комплекси на звучни бои“ (Никольская, 2005). Ова искажување на авторот насочува, а реализацијата на делото (партитурата и изведбата) потврдува дека темброт и тембровото мислење е основна клетка за изградба на композицијата. Идејата е материјализирана и кристализирана благодарение на огромното богатство, разновидност и заситеност на оркестарски тембови средства и нивниот соодветен избор од масата можности, притоа максимално организирани со исклучителен поредок без простор за било каква анархија. Заради неговиот генерално вертикален пристап кон хармонијата и тембрите Лутославски се вбројува во следбениците на француската оркестрација. Кон дефинирањето на улогата на темброт во организација на музичкиот материјал композиторот приоѓа по пат различен од оној на Шенберг и Лигети и според неговиот личен исказ „генезата на неговиот стил и трансформацијата на неговиот музички јазик е во склад со традицијата на Дебиси – Стравински – Барток – Варез – Месијан“ (Ценова, 2005).

Оркестрацијата кај Лутославски не претставува само средство за оркестарска материјализација или збогатување, „освежување“ на одредена музичка замисла, туку нераздвоен дел од композиторскиот процес, формообразување и драматургија. Всушност станува збор за оркестарско мислење, при што целосното конципирање на делото, неговата хармонија и изборот и употребата на композициските техники се директно поврзани и условени од оркестрациските решенија, карактеристиките на инструментите, оркестарските групи и специфичните тембови групи. Во услови на општа насоченост кон колоритот (и во хармонска смисла) меѓусебните соодноси на останатите елементи не функционираат издвоени од оркестарот односно со апстрахирање на специфичните

оркестрациски постапки. Основната определба за конципирање на делото врз основа на звучни бои ја поставува оркестрацијата на централно место како појдовна точка во градбата на другите елементи (мелодија, хармонија), основно средство за формообразување и движечка сила во драматургијата. „Маестралната контрола над симфонискиот просторно-временски континуум низ тембр, фактура и форма, контролата над слушателот со постојана промена на елементи кои претставуваат неочекувано изненадување со оние кои ги потврдуваат очекувањата, мешавината од контрасти - квазиимпресионистички фактури со израз од експресионистичка природа, сите заедно споени со особена прецизност создаваат извонредна естетска авантура. Во ова дело композиторот маестрално жонглира со перцепцијата на слушателот, температурата и емоцијата, контрастот помеѓу минливите колебања и енергетските кулминации, топлите и студени тонови и засилувањето и потиснувањето“ (Chlopecki).

За постигнување на поставените цели Лутославски употребува неколку основни оркестрациски постапки:

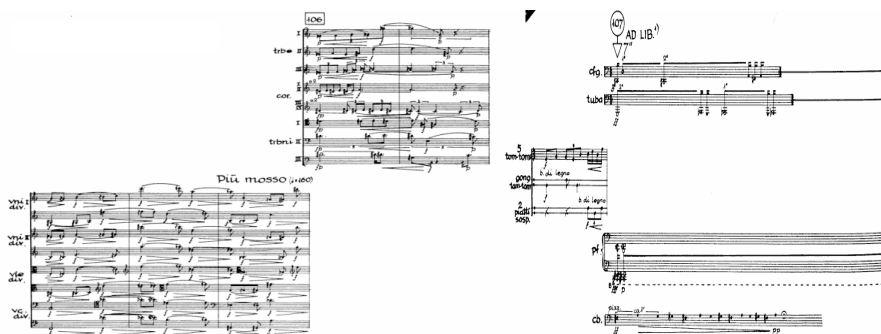
- избор на специфичен тембр (инструмент/и или група/и, соодветен регистар, динамичко ниво на звучење, артикулација, начин на добивање на звук) за одредена оркестарска функција (мелодика, хармонска, педална);
- генерирање нови тембри со помош на ограничена алеаторика (тембри од областа на сонористиката);
- темброви контрасти (спротивставување на различни темброви групи);
- наслојување на тембри (темброва полипластовост - истовремено звучење на две темброви групи со различни квалитативни карактеристики);
- обединување на различни темброви комплекси (во општ стереофоничен звук на хетерофонија)

Дел од нив се традиционално употребувани од повеќе автори следбеници на француската оркестрација, но дел се оригинални својствени за авторот.

Во „Книга за оркестар“ Лутославски употребува вообичаен троен симфониски состав со следниве оркестарски групи: дрвени дувачки, метални дувачки, ударни, жичени, клавијатурни и гудачки инструменти. Во рамките на групацијата флејти се користат и две пиколо флејти, а во семејството фаготи контрафагот. Карактеристично е присуството на поголем број ударни инструменти, но сите се дел од стандардните состави без употреба на невообичаени егзотични инструменти.

Важно да се спомене дека третманот на инструментите во рамките на целото дело е сличен како оној во концертите за оркестар. Сите инструменти имаат развиени делници брзо ги менуваат своите функции (од мелодиски во хармонски и педални), донесуваат мелодиски мотиви, имитации, немаат „предодреденост“ за подолготрајно исполнување на одредена функција ниту во рамките на соодветните групи, ниту во потесните групации (семејства). Ангажманот на инструментите е со една повисока цел интегрирање во единствена карактеристична звучна боја. Бидејќи тоа е и основната определба на авторот, насочување кон звучниот колорит, фокусот во понатамошното проследување ќе биде насочен кон тембрите и нивната употреба и улога во процесот на структурирање на делото.

Првата „глава“ (*1^{er} chapitre*) се карактеризира со спротивставување на контрастни елементи. Во овој дел најзастепени се гудачките инструменти, тие го донесуваат основниот тематски материјал и звучат самостојно без наслојување на други инструменти. Карактеристична е појавата на микрохроматика во виолините и виолите при донесување на основниот мотивски материјал на фон на флажолетни тонови во интервал чиста квинта во виолончелите. Самиот почеток е во унисон на тонот е2 по што следува хетерофоно разединување. Според авторот појавата на четврт степените е од чисто мелодиска природа, а хетерофонијата има формообразувачка улога. Понатаму следува постепено освојување на звучниот простор (проследено со експресивна мелодиска линија) коешто кулминира во бр.102 со појава на акорд поставен во широк слог во високиот и средниот регистар и форте динамика. Станува збор за темброво преобразување унисон-широкопоставен акорд, но во рамките на една темброва група (гудачките инструменти). Движењето во четврт степени прераснува во глисандо по што следува нов спротивен тембров квалитет – акорд во нискиот регистар и пијанисимо динамика (бр.104). Првата појава на различна темброва група се случува во бр.106 со краткотрајно звучење на металните дувачки инструменти. Нивната „интервенција“ (термин на Лутославски) претставува тембров контраст и започнува во моментот кога гудачите престануваат да звучат. Потоа се јавуваат нови темброви групи најпрво удиралките (чинели, гонг, там там, том томи) со дрвени палки во форте динамика што резултира со резок метален тембр (подготвен претходно од металните дувачки инструменти) по што следува нов контраст како во темброт, така и во начинот на изведба (контрабаси пицикато, пијано, туба и контрафагот во длабокиот регистар, фортисимо динамика и *ad libitum* контролирана алеаторика со мрачен тембр бр.107) (сл.1).



Слика 1

Кај Лутославски во рамките на „тембровото мислење се јавува т.н. темброва персонификација“ (Никольская, 1990), според авторот термин позајмен од театарската драматургија. Тембровите групи придобиваат улога на „личности“ кои дијалогизираат. Во конкретниот пример таквото дијалогизирање се врши преку спротивставување на различни контрастни тембри (гудачки - метални дувачки - ударни), глисандо наспроти перкусивен елемент и *batutta* стриктна наспроти *ad libitum* алеаториска техника. Втората појава на металните дувачки инструменти (бр.108) преку широка градиција ја донесува кулминацијата на овој дел. Последователните појави на одделни оркестарски и темброви групи на почеток при експозициски вид на излагање претставуваат „рационално и економично искористување на оркестарските средства“ (Ценова 2005). Во бр.109 се јавува вертикално спојување на стриктна и слободна техника, алеаторика во том том и ксилофон во фортисимо и педална функција во гудачите во пијанисимо посибиле (*batutta*). Ова е прва појава на истовремено звучење на два разнородни тембра, отстапка од претходното спротивставување и бидејќи е на самиот крај на првиот дел претставува како еден вид најава за случувањата во следниот дел од формата.

Првата „Интермедија“ (бр.110) ја донесуваат трите кларинети - нов тембр во *ad libitum* контролирана алеаторика на горните гранични тонови од шалмајскиот регистар. Камерното звучење и слободната наспроти претходната стриктна техника придонесуваат за јасно разграничување на главните составни делови од формата (сл.2).



Слика 2

Втората „глава“ (*2^{me} chapitre*) од оркестрациски аспект значително се разликува од претходната. Во неа се воведува сукцесивно наслојување на различни тембови маси кои понатаму веќе дефинирани функционираат заедно, паралелно, всушност станува збор за темброви полипластовост. Во рамките на еден пласт се случуваат контрастни спротивставувања на различни тембови групи, додека истовремено во вториот останува да звучи една темброви група. Како и претходниот и овој дел од формата започнува со гудачкиот корпус, но овојпат со различен тембр (пицкато, пијанисимо динамика, во средниот регистар на инструментите) во фактура со изразена полиритмичност со спротивставување на осмински квинтоли и четвртински триоли. Нивното звучење трае безмалку до крајот на „главата“ и претставуваат основа врз која се наслојуваат останатите тембри и тембови групи. Овој дел заради начинот на неговата изградба се одликува со скерцозен карактер. На фон на гудачите најпрво се наслојува харфата (со фигура во секстоли во средниот регистар) и дијалогизира со пијаното (новемоли во нискиот регистар под педал), потоа со челестата (квинтоли под педал). Следува наслојување на вибрафон (шеснаесетини), камбани (триоли), тимпани и кампанели. „Дијалогот“ преминува во истовремено звучење со што се формира една звучна маса со карактеристичен свонлив квазифантастичен тембр. Сите инструменти донесуваат различни фигури во истовремено звучење со што се лишени од индивидуалност и создаваат единствен карактеристичен тембров блок. Изборот токму на овие инструменти не е случаен. Тие иако различни помеѓу себе имаат извесни сличности во начинот на добивање на звук. Од хоризонтален аспект, настапот на секој инструмент е условен од сличноста со претходниот, се со цел постепена трансформација од мекиот флуиден тембр на харфата до блескавиот метален звук на кампанелите. Настапот на инструментите се движи по принцип на минимум разлики. Харфа (кордофон, природни/пластични жици) à пијано (кордофон/ударен, метални жици резонантно тело клавиши педал) à челеста (металофон, ударен метални плочки, клавиши резонантно тело педал) à вибрафон (идиофон, метални плочки, резонатори) à камбани (идиофон, метални цевки) à кампанели (идиофон, метални плочки). Карактеристично е

истовременото звучење на горенаведената темброва група чијшто сочен, простран тембр изобилува со аликвоти со онаа на гудачите којашто во однос на темброт е во поларна спротивност (пицкато техниката се карактеризира со краткотрајност на звукот и сув тембр).



Слика 3

На оваа темброва група се спротивставува нова (бр.204/4) со сигнален мотив во обои кларинети и труби (*con sordino*) што резултира со назален тембр. Истовремено темброт на гудачките инструменти се збогатува со појава на ксилофон – колористичко наслојување на првите виолини во интервал секунда. Во бр. 206 се случува промена на функциите. Главното дејствие (канонски имитации) се одвива во групата дрвени дувачки инструменти (сите инструменти со засебни делници) додека гудачкиот корпус и ксилофонот добиваат хармонска функција во вид на sesso акорди. Логиката на наслојување и спротивставување продолжува и понатаму. Нови звучни бои се добиваат со истовремено звучење на инструменти со слични темброви карактеристики (пијано статичен акорд под педал и глисандо во харфа во нискиот регистар бр.207) или пак со интервенција врз начинот на изведба тембрите на различните инструменти се доближуваат со цел обединување во заеднички композитен тембр (труби, хорни и тромбони *con sordino*, пијано sesso, и гудачи *arco col legno*). Кулминацијата на вториот дел е во бр. 212. Таа е постигната со претходно наслојување на тембровите групи на металните дувачки инструменти со мал барабан и дрвени дувачки инструменти со том том притоа наслојување на инструментите се случува и во рамките на групациите дрвени и метални дувачки инструменти. Наслојувањето кулминира со центрипетално насочување кон тонот ас унисон и појава на гудачкиот корпус (дивизи а тре) со мелодиска функција после значително отсуство. Дрвените и металните инструменти добиваат нова хармонска функција со остри акценти, импулси за потенцирање на движењето во гудачите.

Втората „интермедија“ (2^{me} intermede) во споредба со првата донесува промена во однос на темброт. Третиот кларинет е заменет со харфа.

*Третата „глава“ (3^{me} chapitre) како последна од првиот дел на формата на оркестрациски план ги обединува постапките изнесени во претходните глави, но со нов тембров квалитет. Гудачките инструменти повторно се главни носители на дејствието донесувајќи го основниот тематски материјал но овојпат со *con sordino*. Таквиот придушен звук со сосема мал исклучок трае до крајот на делот. Мотивот се јавува најпрво во првите виолини по што следуваат вторите. Виолите имаат хармонска функција – акорд во пицкато техника. Потоа мотивот се јавува и во останатите гудачки инструменти. Особеност на овој дел е тоа што функциите на инструментите постојано се менуваат односно сите инструменти се носители и на мелодиска и на хармонска функција. Тематизмот од првиот дел е обединет со тембровиот квалитет од вториот (пицкато) и надграден со нов (*con sordino*). На почетокот гудачките инструменти „дијалогизираат“ со металните дувачки инструменти по што следуваат интервенции (од страна на металните) во вид на *сесо* акорди *con sordino*. На нив се спротивставува нов композитен тембр изграден од имитациски наслојувања на дрвените дувачки инструменти и трите труби. Во бр. 305 се јавува нов тембрален блок изграден од *сесо* фигури во пијано харфа и контрабас (*pizz.*) кој претставува базичен пласт врз којшто се наслојуваат најпрво виолините и виолончелите (со основниот тематски материјал), а потоа и дрвените и металните дувачки инструменти. Таа темброва група се збогатува виолончело (*pizz.*) и два кларинети (бр.306/4). Најзначајниот контраст и кулминативен момент на овој дел е појавата на соло том томи во бавна *ad libitum* импровизација во пијанисимо непосредно по интензивен развој и учество на сите инструменти во форте, висок регистар и остар тембр (311). Третата „глава“, а со тоа и првиот дел од формата завршува со основниот тематски материјал во гудачките инструменти (како и на почетокот) со што освен тематско се прави темброво заокружување. Ваквата оркестрациска постапка има голема формообразувачка улога (заокружување на првиот дел од двodelната форма). Третата глава генерално се одликува со одредена „сувост“ во темброт што е резултат на употреба на сордини кај гудачките и металните дувачки инструменти, пицкато кај гудачите и *сесо* изведба на пијаното и харфата.*

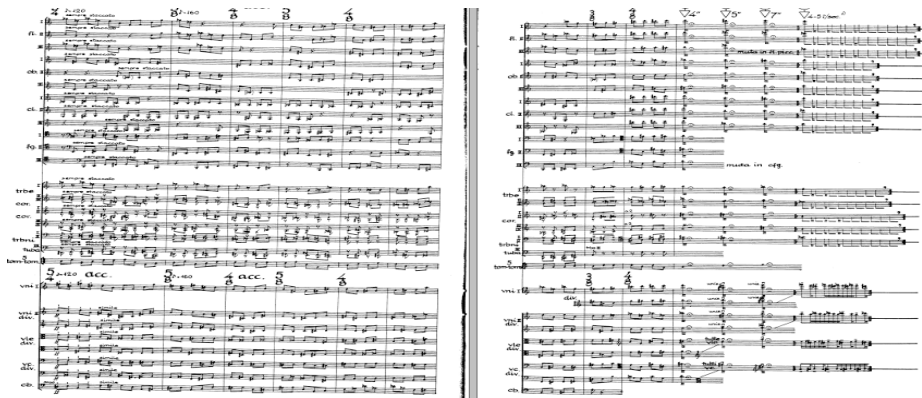
Последната интермедија (3^{me} intermede) е донесена од харфа и пијано, нов тембр во споредба со првата. Отсуството на кларинетот укажува на преобразба на темброт (3 кларинети во првата, 2 кларинети и харфа во

втората, харфа и пијано во третата). Како и претходните изградена е од сличен „неангажирачки“ материјал во *ad libitum* ограничена алеаторика и прераснува во последната „глава“ (*chapitre final*) којашто по својот обем е најдолгата, најдраматичната, највпечатливата и ја донесува генералната кулминација на целото дело. Овој дел за разлика од претходните (со исклучок на бр.43а) е целосно напишан во контролирана алеаториска техника. Врз фигурата од третата интермедија се наслојуваат камбани и две соло виолончела коишто меѓусебно дијалогизираат. На материјал од „незначајната“ интермедија камбаните, харфата и пијаното градат камбанариски сонорен комплекс кој понатаму дополнително се збогатува со чинели и гонг. Со појавата на двете виолончела започнува процес на преобразба на елементарниот мотив произлезен од интермедијата (во пицкато) во емоционално хетерофоно кантабиле. Се случува постепено освојување на звучниот простор со наслојување најпрво на две виоли (бр. 405), две втори виолини (бр.406), две први виолини (бр.407) и конечно учество на целиот гудачки корпус (бр. 409). На целата таа звучна маса се наслојува нов тембрален пласт изграден од флејтите и металните дувачки инструменти (бр.410) започнувајќи унисоно (фис1 пијано) продолжуваат во хетерофонија (форте *santabile*) заедно со гудачите. На оваа темброва група ѝ се спротиставува нова (бр.411) изградена од обои кларинети и фаготи. Сите инструменти се лишени од својата индивидуалност и се обединети во еден исклучително густ тембр кој сепак има изразена напевност. Во бр. 412 случува нарушување на делот *santabile* со интервенции најпрво на металните дувачки инструменти (брзи репетиции во форте) со огромна енергија, па потоа и групата на дрвени дувачки инструменти за сосема да биде прекинат во бр.419 со контрастен камерен тембр (два ксилофони и пијано). Во продолжение следува настап на најразлични контрастни темброви комплекси колажно распоредени во звучниот простор (шест соло виолини флажолети+виолончела и басы пицкато бр. 420; групација кларинети во високиот регистар+пијано мартелато бр.421). Секоја појава на нова темброва група е подготвена или поддржана со силен сессо акорд во металните дувачки инструменти придружени од том том и контрабас. Интересен и невообичаен е начинот на (повеќекратно) спротивставување на групата дрвени дувачки инструменти коишто донесуваат брза репетитивна фактура во фортисимо со крешендирачки лежечки кластер во виолините, виолите и виолончелата (бр. 423-429). При секое спротивставување на групите се врши забрзување по пат на постепена редукција на времетраењето на звучење на секој настап на групите од три секунди (бр.424) до половина секунда (бр.438) (пр. бр.4). При крајот на редукцијата звучи само еден акорд со којшто се прави обратен процес

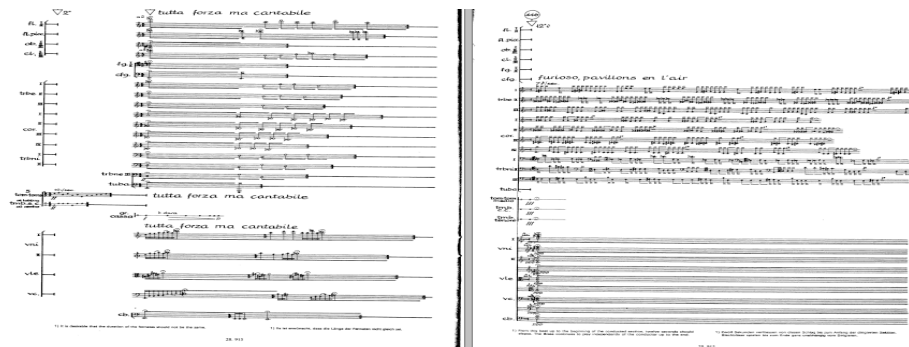
на организација мобилизирање во стриктна (batutta) техника (бр. 439) во целиот оркестар (tutti) со стереофоничен заеднички тембр како прва фаза на генералната кулминација (пр. бр. 5) која својот конечен врв го достигнува во бр.445 и 446 (пр. бр. 6). Мобилизиран е целиот оркестар со максималновозможен динамички степен (tutta forza), повторно хетерофоно грандиозно кантабиле, но овојпат крајно емоционално, потресно траурно, регистарски опфаќајќи го целиот звучен простор. Во рамките на кулминацијата се јавува последното контрастно фактурно спротивставување (бр.446) појава на сонорен пласт во металните дувачки инструменти (наслоен врз статичен акорд во гудачкиот корпус во пијанисимо посибиле) изграден со материјал од претходните „интервенции“ изведен фуриозно со максимален динамички степен засилен со употреба на ефектот (pavillons en l'air) како еден последен излив на енергија. Тој дел се доживува како еден вид ехо одзвук на претходното tutti којшто постепено се проретчува како волуменски така и содржински (сл.6).



Слика 4



Слика 5



Слика 6

Потоа настапува кодата која е обединувачки фактор. Во кодата на фон на прозранчно воздушеста акордска придружба на осум соли први виолини и осум соли втори виолини се појавува според многумина една од најубавите и најекспресивни мелодиски линии на Лутославски донесена (повторно со хетерофон дијалог) од две флејти во средниот регистар. Кодата ги обединува двете спротивставени сфери импровизациска и метричка. Мелодиската линија во флејтите е *ad libitum*, а акордската придружба диригирана и метрички определена (*batutta*). Овој дел се карактеризира со мек „смирн“ тембр. Мелодиската линија на флејтите завршува на тонот *e* - истиот тон од којшто започнува делото.



Слика 7

Заклучок

Реализацијата на идеја и определба на авторот за пишување на дело во кое доминантна улога ќе имаат звучните маси е повеќе од успешна. Специфичниот пристап и низата оркестрациски потфати притоа имаат одлучувачка улога. Изобилството на нови звучни бои, контрасти и неговата оригиналност го сместиле делото „Книга за оркестар“ на врвот помеѓу симфониските дела и претставува образец за темброво мислење.

Според Ф. Караев „Книга за оркестар по делата на Ксенакис и Атмосфери од Лигети претставува трет том од Енциклопедијата за нови оркестарски тембри“, а според Шнитке „за оној кој ја проучил Книга за оркестар повеќе нема да останат никакви тајни во областа на изразните можности на темброт“ (Ценова, 2005).

За реализација на својата идеја Лутославски прави еден сублимат на асимилираните техники, неговите моментални естетски гледишта притоа не нарушувајќи ја врската со традицијата. Ова дело е пример за брилијантно новаторство без екстремни потфати и отфрлања, напротив со ограничувања на одредени параметри. Оркестрацискиот пристап е во склад со француската традиција, музичката форма своите корени ги влече од периодот на музичкиот барок, а експресивноста во мелодиските линии од романтизмот. За генерирање на нови сонорни комплекси употребува ограничена алеаторика, музичките инструменти ги употребува најчесто во нивниот централен регистар без употреба на екстремните гранични тонови (со што обезбедува оптимална репродукција) и за разлика од делата на останатите полски композитори од шеесетите години не употребува нови екстремни начини на звукоизвлекување или перкусивни ефекти. Исто така, отсутствува и употребата на електронски и егзотични инструменти или машини и предмети за специјални ефекти.

За промена на темброт кај инструментите проследени изолирано

независно од тембровите комплекси (збирните тембри) употребува веќе традиционални широко употребувани репродуктивни техники на звукоизвлекување: кај гудачките - *con sordino*, *pizzicato*, *arco col legno*, *glissando* и флажолетни тонови, а кај металните дувачки *con sordino*, *glissando* и *pavillons en l'air*. Во однос на инструментариумот се забележува отсуство на англиски рог и бас кларинет, а во поглед на присуството на музичките инструменти доминантна улога имаат гудачките инструменти и тоа најчесто како посебена темброва група со учество на целиот гудачки корпус.

Иако основната тенденција во потрагата по нови звучни бои е преточување на индивидуалните тембови својства во новиот композитен тембр и второстепеност на јасното издвојување на функции во оркестарот, сепак одредени мелодиски линии се јасно темброво издвоени. Мелодиски мотиви од помала важност се јавуваат во сите инструменти најчесто со канонски имитации, наслојување, самостојни мелодиски делници во рамките на алеаториско-сонорен блок. Експресивните мелодиски линии од поголемо значење се доверени на виолините (на почеток), две, флејти (во кодата), две виолончела и *cantabile tutti* во последната „глава“, во сите инструменти од оркестарот. Карактеристично за мелодиските линии е тоа што тие во сите наведени случаи се јавуваат хетерофоно. Потрагата по нов звучен колорит, освен цел, истовремено станува и движечка сила во драматургијата и музичката форма.

Оркестрацијата игра значајна улога во *формообразувањето* на делото. Од една страна придонесува за диференцирање на неговите составни делови, а од друга претставува обединувачки фактор. Притоа особено се истакнуваат формообразувачките својства на темброт којшто во изградувањето на конкретната музичка форма е употребен како:

1. Стабилен елемент – присутноста на темброт на гудачките инструменти во првите три глави и неговата непроменливост во рамките на секоја (*arco* во првата, *pizzicato* во втората и *con sordino* во третата) придонесува за јасно издвојување на деловите и нивна темброва заокруженост.
2. Променлив елемент – во „интермедиите“ (3 кларинети во првата, 2 кларинети и харфа во втората, харфа и пијано во третата).
3. Средство за конструктивна прегледност и јасност на формата – преку економија на тембови средства (пр. минималното учество на дувачките и ударните инструменти во првата глава).
4. Обединувачко средство на рамките на музичката форма (почетокот на првата и крајот на третата глава освен појавата на основниот тематски материјал донесуваат и ист тембр, со што се заокружува првиот дел од дводелната форма).

5. Средство за разграничување на составните делови од формата (појавата на нов тембр во интермедиите со што јасно се разграничуваат „главите“).
6. Средство за симфонизација - со зголемената употреба на дијалог помеѓу тембровите групи тие ја преземаат улогата на тематизмот и имаат значајна улога во симфонизацијата којашто пак е една од главните одлики на симфониската музика. Според Т. Манчев симфонизација претставува „просторно-временска поставеност на делото, со други зборови пулсирањето на тематскиот материјал низ просторот на оркестарот“ (Манчев, 2001). Зајакнатата драматуршка улога на дијалогот меѓу тембровите групи се претвора во силно средство за симфонизација (Никольская, 1990)

Употребата на оркестарски ресурси во смисла на квалитативни својства, квантитет и интензитет е во директна корелација со општата *драматургија* на делото чијашто главна карактеристика е спротивставувањето (релативно смиренени делови - отсеци со изразена напрегнатост, возбуда со експлицитни експресионистички акценти; диригирана-недиригирана музика; статика-дејство, темперирана-четвртонска музика итн.). На почетокот при излагање на тематскиот материјал се јавува тембров контраст спротивставување на темброви комплекси (учество на одредени групи инструменти низок и умерен динамички степен), наслојување и збогатување на тембровите комплекси на патот кон кулминацијата и обединување и зголемена концентрација на средства на кулминативните моменти (висок и екстремно висок динамички степен, учество на целиот оркестар). Генералната кулминација е резултат на изминат долг „пат“ на спротивставување на темброви групи. Таа во себе ги содржи двете дијаметрално спротивни техники диригирана и слободна, звучење на целиот оркестар во една моќна хетерофона звучна маса притоа постигнувајќи го посакуваниот *cantabile* ефект и максимална емоционална експресија). Доколку се направи споредба со драматургијата на сонатната форма како најтипичен и најупотребуван модел се јавуваат извесни аналогии. Спротивставувањето на контрастни тембри на почетокот би можело да се спореди со спротивставувањето на две контрасни теми во експозицијата. Наслојувањето и збогатувањето на тембровите комплекси би се споредило со истовременото звучење на мотиви од двете теми во развојните делови на некои сонатни форми, а обединувањето во еден стереофоничен тембр насочува кон тоналното обединување во репризите.

Широката палета на звучни бои, сонорните блокови, препознатливиот (звуквисинси одреден) тематизам со специфичен тембр врани во јасна

форма со баланс помеѓу импровизираното и стриктното и огромната емоционална експресија се доволно аргументи делото „Книга за оркестар“ да биде вброено меѓу најоригиналните и најмонументалните оркестарски дела на дваесеттиот век.

Користена литература

- Adler S.(2002) *The study of orchestration*. New York: W.W. Norton & Company, Inc
- Акопјан Л.(2010) *Музыка XX века*. Москва: Практика
- Andreis J. (1976) *Povijest glazbe*, Knjiga 3. Zagreb: Liber Mladost
- Бершадская Т. (1985) *Лекции по гармонии*. Ленинград: Музыка
- Гаврилова Н. (2005) *История зарубежной музыки XX. Век*. Москва: Музыка
- Гивенталь И.(2000) *Музыкальная литература зарубежных стран*, выпуск VII. Москва: Музыка
- Despic, D. (1979) *Muzicki instrumenti*. Beograd: Univerzitet umetnosti
- Карс А. (1990) *История оркестровки*. Москва: Музыка
- Кюрегян Т. (2009) *Композиторы о современной композиции хрестоматия*. Москва: Московская консерватория
- Манчев Т. (2001) *Движењето, суштински елемент кај симфониското творештво*. Скопје: Соком
- Никольская И.(1995) *Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. 12.Воспоминания*. Москва: Тантра
- Никольская И. (1990) *От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого*. Москва: Советский Композитор
- Obradović, A. (1978) *Uvod u orkestraciju*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Paja-Stach J.(2009) *Witold Lutoslawski Studies 3*. Kraków : Musica Iagellonica
- Раппорт Л. (1976) *Витольд Лютославский*. Москва: Музыка
- Sandell.G (1991) *Concurrent timbres in orchestration: a perceptual study of factors determining “blend”*. Evanston: Northwestern university
- Стоянов П. (1993) *Музикален анализ*, прва част. София: Музыка
- http://www.lutoslawski.org.pl/en/composition_58.html посетена на 03.05.2017

ТРЕТМАНОТ НА АНГЛИСКИОТ РОГ КАКО СОЛИСТИЧКИ ИНСТРУМЕНТ ВО ОРКЕСТАРОТ

Маја Чанакевиќ¹,

¹ Македонска филхармонија
maja@jmm.org.mk

Апстракт. Предмет на истражувањето во овој труд се музичките дела во кои се сретнуваат најзначајните солистички делници за англискиот рог од средината на 18 до почетокот на 20 век. Класификацијата на истражуваниот примерок, кој опфати 17 оркестарски дела, е направена според примарното место на солистичкиот третман во симфониите, увертирите, концертите, оперите и други форми (рапсодии, капричо, свита). Аналитичкиот пристап кон партитурите е реализиран според интерпретациски планови: *артикулација, динамика и темпо*, кои ги диктираат задачите на солистот. Оттука се наметна употреба превенствено на квалитативните методи, преку техника теориска анализа на содржина. Истражувањето покажа дека солистичкиот третман на англискиот рог е условен од: ограничените репродуктивно-технички можности, мелодиската функција, оркестрацијата, карактерот на музичко-сценското дело.

Клучни зборови: *музички дела, англиски рог, солистички делници, оркестар.*

1. Вовед

Музичкиот инструмент *англиски рог* припаѓа во групата на дрвени дувачки инструменти. Тој е дел од семејството на обои заедно со љубовната обоа, кои ја прошируваат звучната палета и овозможуваат интензивирање на колористичките ефекти на регистарскиот спектрум. Овој инструмент станува познат и се афирмира во оркестарот од 18 век кога се појавува како усовершен вид на обоа да кача - *oboa da caccia* (итал. *caccia*). Првиот назив за англиски рог односно ловдиска обоа се среќава во 1749 г. во операта Езио од Н.Јомели, а првиот концерт напишан за овој инструмент датира од 1770 година. Оттогаш овој инструмент се среќава под тоа име

насекаде во Европа, иако во Франција започнува да се употребува дури во 1800 година, а не ретко се среќавал и називот „алт обоа“. Со воведување на овој инструмент во оркестарот се проширува звучниот и колоритен опсег на целиот оркестар, особено во доцноромантичен и модерен оркестар, па така овие инструменти (англиски рог, бас кларинет, пиколо) не се сметаат за помошни туку напротив, за полноправни инструменти најчесто со изразено солистички делници. Со текот на времето, особено во симфониската музика, инструментот добива третман на изразено солистички инструмент (во симфонии, увертури). Оваа позиција на англискиот рог е нагласена од средината на 19 до почетокот на 20 век.

Предмет на истражувањето се музичките дела во кои се сретнуваат најзначајните солистички делници за англискиот рог во периодот од средината на 18 до почетокот на 20 век. Очекувано, со оглед на фактот дека станува збор за повеќе дела од различни стилски периоди, класицизам, романтизам и почеток на 20 век ќе произлезат и спецификите во нивните интерпретативски и технички особености, што сметаме дека ќе претставува придобивка во теориска смисла за оваа проблематика која за првпат се обработува кај нас. Со оглед на тоа што фокусот на нашиот интерес е уметничката интерпретација, ќе додадеме и тоа дека нема да бидат опфатени социо-културните и естетски фактори на стилските периоди.

Целта на истражувањето е да се утврди значењето и улогата на инструментот англиски рог во оркестарската музика преку неговиот солистички третман и различните интерпретативски пристапи. Согласно со предметот и целта на истражувањето, од квалитативната класификација на музичкиот материјал нашата појдовна теза е дека: *Солистичкиот третман на англискиот рог се зголемува низ историјата на музиката со што се зголемуваат и интерпретативските задачи на солистот.*

Претпоставуваме дека од квалитативната класификација на солистичкиот третман на англискиот рог ќе се покаже *потребата за проширување на звучниот колорит и добивање во драматуршкиот израз со текот на времето, без оглед на музичката форма.*

2. Метод

Во овој труд станува збор за квалитативно истражување, со индивидуален пристап кон проблематиката, каде што преку емпириско искуство се доаѓа до откривањето на параметрите. Во текот на ова истражување во кое ја применуваме техниката на студија на случај ќе се применат неколку методи и тоа: дескриптивниот, историскиот и компаративниот метод.

Дескриптивниот метод е применет во насока на запишување на податоците од печатените материјали (партитури) кои ќе бидат предмет на обработка. Сите овие знаци се претходно одредени од композиторот, но изведувачот сепак со својата интерпретација треба да ги долови веќе опишаните артикулации, динамики и агогики.

Историскиот метод ни послужи за утврдување на времето, местото и одредување на стилот на делата, а исто така ќе се стекне увид во тоа како определени инструменти конкретно англискиот рог се употребувал низ историјата на музиката. Најголемиот процент од истражуваниот примерок се дела создадени во текот на 19 и почетокот на 20 век.

Преку употреба на компаративниот метод во текот на обработката на нотните материјали ќе се согледа и солистичкиот третман на инструментот англиски рог низ историјата на музиката во различни музички и музичко-сценски дела.

Како независни варијабли на ова истражување ќе бидат табеларна класификација, класификација на материјалите според времето на создавање на делото, класификација според содржината.

Зависна варијабла на истражувањето се осознавањето на одредена состојба во солистичкиот третман, звучниот тембр и интерпретациските особености на инструментот кои се менуваат со напредокот на инструментот и развојот на композиторските техники.

Класификацијата на истражуваниот примерок е направена според примарното место на солистичкиот третман во музичката форма, од каде што произлегуваат следниве музички дела: симфонии, увертури, концерти, опери.

Поради значењето на солото во композицијата во истражувањето вклучивме уште една категорија која ќе опфати различни музички форми како на пр. рапсодии, капричо, свита итн.

Аналитичкиот пристап кон партитурите ќе биде реализиран според трите интерпретациски планови: *артикулација*, *динамика* и *темпо*, кои ги диктираат самите интерпретациски задачи на солистот.

Примерокот во истражувањето го сочинуваат музички материјали со солистички делници за инструментот англиски рог од периодот од средината на 18 век до почетокот на 20 век, а потоа е направена поделба на делата според наведената класификација и според интерпретациските планови. Истражуваниот примерок опфати 17 оркестарски дела каде што постои солистички третман на инструментот.

Резултатите се добиени со помош на проследување на нотните симболи во партитурите и сопственото интерпретациско искуство. Податоците добиени од ова истражување ќе се обработуваат преку

неколку степени на обработка. Откако ќе се класифицираат податоците, сите тие ќе поминат низ три степени на обработка, односно ќе се обработат динамички, агогички, ритмитчки. Според класификацијата на музичката форма ги добивме следниве резултати:

- симфонии - 3
- оркестарска и оперска увертира - 2
- концерти - 2
- оперски арии- 2
- рапсодии, свита, капричо - 8.

3. Анализа и интерпретација на резултатите

3.1. Солистичкиот третман на англискиот рог во симфониите

Симфониите се циклични музички форми каде што оркестрацијата е условено со изведувачко-техничките карактеристики на избраниот инструментариум, во случајот и на англискиот рог. Факторите кои влијаат на оркестарската фактура, т.е. на мелодиската функција, а со тоа и на неговата солистичка употреба се *артикулација, динамика и темпо* (*агогика*).

Англискиот рог има нагласена мелодиска функција која произлегува од неговиот специфичен тембар и тоа може да се види во симфониите: „Од Новиот свет“ од Антони Дворжак (II став), „Фантастична симфонија“ од Хектор Берлиоз (III став), „Симфонија во де-мол“ од Цезар Франк (III став).

II.

„Од Новиот свет“ Антони Дворжак (II став)

Слика 1

При анализа на артикулацискиот план ги заклучивме следниве начини на интерпретација: легато и маркато, од каде што сепак најмногу преовладува легато свирењето.

При анализа на динамичкиот план ги добивме следните динамички ознаки: *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *sf*, со користење на ознаките за динамичките градации: *cresc*, *decres*, *dim*.

Темпото најчесто е одредено од композиторите и е јасно наведено во почетокот на композициите, така што солистот веќе има ориентација за тоа во кое темпо ќе ја изведува композицијата (како на пр. *Adagio*, *Largo*, *Moderato*, *Allegretto*); Анализата на истражуваната материја покажа дека инструментот се користи во бавно и умерено брзо темпо.

Заклучокот е дека солистичкиот третман на англискиот рог во наведените симфонии е условен од:

- (1) ограничените репродуктивно-технички можности,
- (2) мелодиската функција и
- (3) оркестрацијата.

Затоа може да се каже дека при остварувањето на интерпретациските задачи солистот паралелно треба да внимава на сите интерпретациски планови поради нивната паралелна функција диктирана од правилниот начин на дишење, избор на соодветна писка, соодветно фразирање, интонативна поставеност и преплетување со другите групи на инструменти со соло делници. Во овие конкретни примери би требало да се истакне дека изведувачот има исклучително тешка задача во справување со интонацијата на останатите инструменталисти или пак групи на инструменти во оркестарот, особено бидејќи на моменти е оставен да делува како соло инструмент без никаква придружба (како на пр. во примерот на Фантастична симфонија од Берлиоз), каде што подоцна се приклучува уште еден инструмент. Или пак спротивно на тоа, англискиот рог има крајно солистичка улога, водејќи ја главната улога придружуван од одредена група на инструменти што се гледа во останатите два примери. Од особено значење е добрата солистичка форма на изведувачот (свирење на *ppp*, *espressivo*, *pp*...), како и неговата способност за добра интерпретација која се бара при изведба на овој вид на композиции. Интерпретирањето на легато во пијанисимо и соодветна координација на дишењето и фразирањето е од суштинско значење за ваквите делници.

3.2. Солистичкиот третман на англискиот рог во увертирите

Како музички материјал за анализа беа користени следните увертири: „Вилјам Тел“ од Џ.Росини и „Римски карневал“ од Хектор Берлиоз.



„Римски карневал“ - Хектор Берлиоз

Слика 2

Анализата на артикулацискиот план укажува на употребата на легато скоро во текот на целото соло. Динамичкиот план ги користи *mf*, *sf*, со користење на ознаките за динамичките градации: *cresc.*, *decrec.*, *dolce*, *esspreso*.

Темпото е одредено од композиторите и е наведено во почетокот на увертирите, па така солистот однапред е подготвен за тоа во кое темпо ќе ја изведува композицијата (како на пр. *Andante sostenuto*, *Andante*).

Заклучокот е дека солистичкиот третман на англискиот рог во наведените предигри е условен од:

- (1) програмноста односно карактерот на музичко-сценското дело,
- (2) мелодиската функција и
- (3) оркестрацијата односно преку изведбата на соло делниците за англискиот рог кои се среќаваат како ист музички материјал и кај други инструменти на пр. група виоли.

При остварувањето на интерпретациските задачи солистот паралелно треба да внимава на сите интерпретациски планови поради нивната паралелна функција.

3.3. Солистичкиот третман на англискиот рог во концерти

Во концертите за различни инструменти придружувани од оркестар се среќава нагласена мелодиска функција на англискиот рог која произлегува од неговата специфична префинета и топла боја. Особено е тоа случај во анализираниите музички материјали на „Концерт за пијано и оркестар“ од Морис Равел (II став) и „Концерт за гитара и оркестар“ од Хоакин Родриго (II став).



„Концерт за пијано и оркестар“ - Морис Равел (II став)

Слика 3

Анализата на артикулациониот план покажа дека преовладува легато како начин на интерпретација. Анализата на динамичкиот план укажа на користење на *pp*, *p*, *mf*, *f*, *sf*, со користење на ознаките за динамичките градации: *rosc cresc*, *decrec*, *dim*, *esspresivo* и *dolce*.

Како што веќе споменавме погоре, и тука темпото е одредено од композиторите и јасно наведено на почетокот на композицијата (како на пр. *Adagio*, *Moderato*). Анализата на истражуваната материја покажа дека инструментот се користи во бавно и умерено бавно темпо.

Заклучокот е дека солистичкиот третман на англискиот рог во наведените концерти е во функција на формата на композицијата каде што главното значење го има инструментот за кој е напишан концертот, во овој случај пијаното и гитарата. Сепак, и во оваа група на дела солистичките настапи се во функција на потврдување на мелодиската линија поради што се менува улогата на солистите во делата, односно на моменти англискиот рог ја има водечката солистичка улога, додека солистичкиот примарен инструмент ја презема улогата на придружба. Оваа функција се среќава и во двата дадени примери, кои всушност претставуваат пример за потешките сола кои се напишани за овој инструмент. Солистички делници кои всушност ја имаат водечката улога во концертот (како музичка форма) и каде што англискиот рог ја води главната соло делница носејќи ја главната музичка тема. Проблематиката на легато свирење и

тука е присутна, како и многу долгите музички фрази за кои е потребна исклучителна подготвеност.

3.4. Солистичкиот третман на англискиот рог во опери

Со оглед на фактот дека и во овој случај, како и кај предигрите, станува збор за програмски дела со музичко-сценски карактер, солистичкиот третман на овој инструмент ќе се одвива паралелно со главните солисти-пејачи во оперите „Риголето“ на Џузепе Верди (арија на Риголето) и „Тристан и Изолда“ на Рихард Вагнер.



„Тристан и Изолда“, Рихард Вагнер

Слика 4

Анализата на артикулацискиот план во споменатите оперски дела ги покажа следниве начини на интерпретација: легато и портато, како и еден вид на маркато.

Анализата на динамичкиот план укажа на користење на *ppp* и *p*, со користење на ознаките за динамичките градации: *cresc.* и *decrec.*

Со оглед на тоа дека темпото е одредено од композиторите и јасно наведено во почетокот на солистот (како на пр. *Adagio*, *Largo*) анализата на истражуваната материја покажа дека инструментот се користи во бавно темпо, односно темпо коешто понекогаш произлегува од интерпретацијата на пејачите.

Заклучокот при анализа на наведените оперски дела е дека солистичкиот третман на англискиот рог е условен од (1) либретото на операта, (2) неговата паралелна улога со солистите и (3) оркестрацијата.

Затоа може да се каже дека при остварувањето на интерпретациските задачи, солистот покрај тоа што треба да внимава паралелно на сите интерпретациски планови сепак треба да биде во согласност со интерпретацијата и на оперскиот пејач, притоа истакнувајќи ја сопствената интерпретација но понекогаш и имитирајќи ја интерпретацијата на пејачот.

3.5. Солистичкиот третман на англискиот рог во рапсодија, каприча, свита

Во оваа категорија спаѓаат најголем број музички примери каде што е нагласена мелодиската функција на англискиот рог, која произлегува од неговиот специфичен тембр. Тука ги анализираме дел од солистичките, односно најзначајните солистички делници од композициите: „Италијанско капричо“ од Петар И. Чајковски, „Шпанска рапсодија“ и „Мојата мајка гуска“ од Морис Равел, „Боровите на Рим“ од Оторино Респиги (IV став), „Море“ од Клод Дебиси, „Песни за мртвите деца“ од Густав Малер, „Лебед“ од Јан Сибелиус, „Тророгата шапка“ од Мануел Де Фалџа.



„Италијанско капричо“, Петар И. Чајковски

Слика 5.

Анализата на артикулацискиот план ги покажа следниве начини на интерпретација: легато, стакато, портато и тенуто. Анализа на динамичкиот план: pp, p, mf, f, ff, sf, со користење на ознаките за динамичките градации: cresc, decres, dim; Во темпото кое е одредено од композиторите и јасно наведено во почетокот на солистот (како на пр. Adagio, Largo, Moderato, Lento) анализата на истражуваната материја покажа дека инструментот се користи во бавно и умерено брзо темпо.

Заклучокот е дека солистичкиот третман на англискиот рог во наведените форми произлегува од неговата:

(1) мелодиска функција од аспект на звучна боја и (2) користење на оркестрацијата (на пр. импресионистички бои, современи техники на компонирање итн).

Затоа може да се каже дека при остварувањето на интерпретациските задачи солистот има најголема слобода во доловување на звучната содржина со нагласена употреба на динамичкиот и агогички план.

Кај делата од 20 век (како на пр. кај Де Фалџа, Респиги) во солистичките делници се јавуваат посложени интерпретациски задачи што се должи на усовршувањето на инструментот, но и на поголемите барања на композиторите.

Заклучок

Со избраниот примерок се докажува солистичката улога на англискиот рог во различни стилски периоди во оркестрацијата на различни музички дела, условена од музичката форма, како и од артикулацијата, динамиката и темпото на делото. Сите релевантни податоци, кои произлегоа од истражувањето упатуваат на заклучокот дека со текот на времето преку солистичкиот третман на англискиот рог се потврдува неговата мелодиска функција независно од формата со истовремена функција на повеќе интерпретативски планови.

Англискиот рог има нагласена мелодиска функција која произлегува од неговиот специфичен тембар што може да се види во *симфониите*. На артикулациски план се употребува легато и маркато, но најмногу преовладува легато свирењето. Динамиката е означена во градација од *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *sf*, со користење на ознаките за динамичките градации: *cresc*, *decrec*, *dim.* м во бавно и умерено брзо темпо.

Солистичките делници на англискиот рог во *увертирите* - *оркестарските предигри*, на артикулацискиот план укажува на употребата на легато во скоро во текот на целото соло. Динамичкиот план ги користи *mf*, *sf*, со користење на ознаките за динамичките градации: *cresc*, *decrec*, *dolce*, *esspreso*. Во оваа група на музички дела солистичкиот третман на англискиот рог е дополнително условен програмноста, односно карактерот на музичко-сценското дело.

Во *концертите* за различни инструменти и оркестар, солистичката улога на англискиот рог е во функција на нагласена мелодиска линија која произлегува од специфична префинета и топла боја.

Во *оперите*, исто како и кај предигрите, програмноста на делото го дава музичко-сценски карактер, а солистичкиот третман на овој инструмент се одвива паралелно со главните солисти-пејачи во оперите. Оттука солистичкиот третман на англискиот рог е условен од либретото на операта, неговата паралелна улога со солистите и оркестрацијата.

Во категоријата на *рансодија*, *капричо*, *свита* спаѓаат најголем број на музички примери каде што е нагласена мелодиската функција на англискиот рог, која произлегува од неговиот специфичен тембр.

Кај сите анализирани музички дела темпото е одредено од композиторите и е наведено во почетокот на увертирите, па така солистот однапред е подготвен за тоа во кое темпо ќе ја изведува композицијата.

Користена литература

(на кирилица)

- Абрашев, Б. (1995). *Музикални Инструменти*. част втора. София: Музика
- Абрашев, Б. (1992). *Симфонична оркестрација - оркестрација и музикална форма*. София: Музика
- Берлиоз, Х. (1905). *Болиој трактат о современной инструментровке и оркестровке* I, II дел. Москва: Музыка
- Видор, Шарл - М. (1938) *Техника современного оркестра*. Москва: Государственное музыкальное издательство
- Јованова-Митковска, С. (2013) *Методологија на педагошко истражување со статистика – скрипта*, УГД, Штип
- Корсаков - Римскии, Н. (1946). *Основи Оркестровки*. Москва: Государственное музыкальное издательство
- Левицкии, Рогаљ Дм. (1953). *Современи оркестр*. I, II, III, IV том. Москва: Государственное музыкальное издательство
- Манчев, Т. (2001). *Движењето суштински елемент кај симфониското творештво*. Скопје: СОКОМ
- Милат, Ј (2014) *Основи на методологија на истражување* УГД,Штип <http://e-lib.ugd.edu.mk/374>
- Орджоникидзе, Г. (1981). *Музиката на XX век - очерци*. София: Музика
- Пецаковски, В.(2001). *Музички форми I*. Битола:
- Пистон, У. (1990). *Оркестровка*. Москва: Советскии композитор
- Сагаев, Д. (1977). *Практически курс по симфонична оркестраци*, I, II том. София: Музика
- латинична*
- Adler, S. (1982). *The Study of Orchestration*. London: W.W. Norton and Company
- Andreis, J (1974). *Povjest glazbe* I, II del. Zagreb: Skolska knjiga
- Babic, K.. (1971). *Orkestracija* II deo. Beograd: Udruzenje kompozitora Srbije
- Babic, K. (1970). *Orkestracija* I deo. Beograd: Udruzenje kompozitora Srbije
- Bekker, P. (1963). *The orchestra*. New York: W.W. Norton.comany.INC
- Carse, A. (1964). *The history of Orchestration*. New York: Dover publications, INC
- Despic, D. (1979). *Muzicki instrumenti*. Beograd: Univerzitet umetnosti
- Forsyth, C.(1914) *Orchestration*. London: Macmillan and co., limited
- Stainer and bell, limited
- Grove's Dictionary of music and musicians*. Blomled, E (red). V edition, Vol. 8. 1954. London: Macmillan & Co
- Heveler, K. (1988). *Muzički Leksikon*, Novi Sad: Matica Srpska,
- Каџевић,К.(ed).(1974).*Muzička enciklopedija*, kn.1,2,3. Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod

- La Rue, J. (1970). *Guidelines for style analysis*. New York: W.W. Norton @ company. INC
- Obradović, Al.. (1978). *Uvod u orkestraciju*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Ocadlik, M. (1965). *Svet orchestru*. Praha: Panton
- Palmer, K. (1964) *Orchestration*. New York: Dover publications INC.
- Sachs, C. (1940). *The History of Musical instruments*. New York: W.W. Norton @ company. INC
- Ulrich, H. (1966). *Symphonic music*. New York: Columbia university press

ИСТОРИЈАТОТ И РАЗВОЈНИОТ ПАТ НА ГУДАЧКИТЕ ИНСТРУМЕНТИ ВИОЛИНА И ВИОЛА (1)

проф. д-р Стефанија Лешкова-Зеленковска¹
проф. м-р Валентина Велковска-Трајановска²

¹ Музичка академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
stefanija.zelenkovska@ugd.edu.mk

² Музичка академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
valentina.trajanovska@ugd.edu.mk

Апстракт. Во групата на жичените инструменти спаѓаат и гудачките кај кои треперењето на жиците се постигнува со помош на гудало. Најзначајни во ова семејство и воедно фундаментални во оркестарот се *виолината, виолата, виолончело и контрабасот*. Развојниот пат во историјата на виолината, а со тоа и на *современите гудачки инструменти*, тешко да се потврдат со сигурност и прецизно, бидејќи сознанијата се различни, поради недостиг на факти или нивна противречност. Во овој труд се осврнуваме на историјатот на виолината и виолата проследени преку две развојни линии: првата, и воедно најстарата, дека водат потекло од Азија, а втората од инструментариумот на античките Грци.

Клучни зборови: *гудачки инструменти, виолина, виола, историјат.*

1. Вовед

Потврда за првата теза се древните индиски инструменти (раванстрон, раванхасра) и кинески (рех-хсиен) со кои се применува гудалото. Посредници кои упатуваат на постоењето разни фолклорни инструменти од ваков вид се и арапските инструменти (кеманге, ребаб, рубеб) кои во 8 век Маврите ги пренесуваат на Пиринејскиот Полуостров, од каде што се прошируваат во Западна Европа.

Втората теза произлегува од поврзаноста со античкиот инструментариум и китарата, која имала од 4 до 20 жици и на неа се свирело со откинување на жиците со прсти и со помош на плектрон. Кон овие

инструменти може да се додаде и јужнословенскиот инструмент *гусла*, распространет како народен, споменуван кај византиските хроничари (Абрашев, 1995).

Со одредени измени на арапскиот ребаб, во 10 век во западноевропските земји се појавува виелот, т.е. фиделот (лат. *fides*, жица). Кон крајот на 15 век и во почетокот на 16 век виелот – фиделот прераснува во група инструменти од кои произлегува семејството на *старите виоли*: виола да гамба (итал. *gamba*, нога; според димензиите слична на денешното виолончело) и нејзините варијанти (тенорска, алтова, сопранска итн.), виола да брачо (итал. *braccio*, рака, која слично на виолината се потпира на рамо). Овие инструменти се разликуваат од современите според конструкцијата на корпусот, бројот на жиците, начинот на штимање итн. Со оглед на сите набројани разлики, како и тоа дека во изведувачката практика се задржале сè до 18 век, паралелно со развојот на современите гудачки инструменти, старите виоли не се сметаат за **вистински претходници на виолината и денешната виола**. Единствено можат да се најдат заеднички елементи со денешниот контрабас.

Називот лира, кој кај старите Грци се однесувал на еден инструмент од харфест вид, во средниот век започнал да се применува на некои гудачки инструменти, слични на рубебот. Со текот на времето и одделни варијанти на старите виоли почнале да се нарекуваат лири (Despić, 1979: 64). Конечната конструкција направена во 16 век била со широк врат, сплескана глава на која биле закачени жиците што имале различен број и две бордунски жици (за придружните тонови). Постоеле тенорска или рамена лира (лира да брачо), басова лира (лира да гамба) контрабасова или лироне, лира со тркала (органиструм) и трумшајт (голем едножичен инструмент со тесен пирамидален корпус, висок до два метра) (Соколов, 2002: 16). Инаку, како непосреден **претходник** на виолината и виолата се споменува токму инструментот лира да брачо, поради начинот на држење, штимањето на жиците во квинти, двата тесни отвора во форма на латинската буква f. Во овој историски контекст да додадеме и тоа дека лирата да брачо исчезнала од употреба токму во златниот период од историјата на градбата на виолината - време кога градењето на виолините започнало одеднаш да се развива, а неговата колекција била во северна Италија.

2. Историјат и творештво - виолина

Годините на појавувањето на современата виолина, како резултат на континуираното усовршување на европските гудачки инструменти, се околу 1480 и 1535 година и се нарекуваат преткласичен период (Абрашев,

1995). Но, 17 век е наречен *златен век* на виолината кога таа го добива конечниот, совршен облик (Соколов, 2002: 18).

Виолината, чиј назив произлегува од италијанската деминутивна форма на виолата (итал. *violino*), потекнува токму од градовите Бреша и Кремона. Во овие градителски центри мајсторскиот занает на изработка на жичените инструменти, особено на виолината, бил издигнат на ниво на божествена уметност (итал. *l'arte divina*). Техничкиот занает на работа со дрво во создавањето на еден финален примерок на инструмент била во функција на музиката како уметнички и креативен чин на изразување многу повеќе отколку само стручност и вештина. Доказ за овој возвишен третман на чинот на изработувањето е фактот дека до ден-денешен најстарите примероци на гудачки инструменти се сметаат како најсовршени, бесценети и сè најголем предизвик за изведбите на врвните уметници-солисти.

Основач на градителската школа во Бреша и оној што ги установил основните елементи на виолината бил Гаспаро Бертолотти да Сало (1542-1609). Негова изработка е најстариот зачуван примерок со дебела горна штица и паралелни f отвори. Од овој преткласичен Брешански период во развојот на виолината се издвојува и семејството Маџини, (1580-1632). Сепак, Кремонската школа ги дала најистакнатите градители - Амати и Гварнери, кои тајните на овој занает и искуството ги пренесувале низ генерации и генерации.

Најстарото кремонско виолинско градителско семејство било на Андреа Амати (A. Amati, 1510 -1586), кој прв го изработил моделот на современата виолина (Despić, 1979: 65). Од огромно значење е дејноста на неговиот внук, Николо Амати (1596-1684), кој се прославил и како градител на виолини и како учител на идните мајстори кои го изработиле конечниот усовршен и до денес ненадминат облик на виолината: Андреа Гварнери (A. Guarneri, 1626-1698) и Антонио Страдивари (A. Stradivari, 1644-1737) (Kovačević, 1974: 671). Овие примероци до ден-денешен се ценат како врвот на виолинското градителство, како по звучноста така и по прецизната изработка, усогласеноста и убавината на формата.

Најславниот од сите градители е Страдивари кој создал вид на виолина на која сите детали се во целосна хармонија со целината, во целосно спокојство со сите линии, сводови и подробности: со пријатен, јасен и светол тон. Одделни виолински експонати имаат посебни имиња, како на пр. *Лебедова песна*, *Месија*, *Сончев зрак*, *Делфин* итн.

Од учениците на Страдивари најмногу се истакнал Џузепе Гварнери, познат како *Дел Џезу* (G. Guarneri del Gesù, 1698-1744). Тој ја изработил прекрасната виолина на која свирел големиот виолинист и виртуоз Николо Паганини (N. Paganini, 1782 – 1840).

Од Италија градителското мајсторство се пренесло и во другите европски земји, каде што се истакнуваат значајни имиња. Германската школа ја основал Јакоб Штајнер (1621-1683), исто така ученик на Амати. Во Франција се истакнал Николас Лупо (1758-1824), кого го нарекувале *францускиот Страдивари*, потоа Ж. Батист Вијом (1798-1875). Сепак, Кремонската школа која цутела 200 години го зачувала приматот на Италија на ова поле.

Но, појавата на виолината во 16 век не внесува веднаш битни промени во музичката практика. Во уметничката музика таа навлегува преку театарските претстави, со музиката меѓу чиновите, интермецата и балетските точки, а веќе со развитокот на барокниот концертен стил се откриваат нејзините посебни звучни својства и репродуктивни можности (Ковачевиќ, 1974: 672). Всушност, интензивното користење во музичкиот барок го овозможува пробивот на виолината и заземањето на средишното место во творештвото на голем број композитори кои во своите најубави музички остварувања се инспирирани од нејзината мелодичност и изразност.

Развитокот на музиката за виолина се одвивал многу долго време во посебно испреплетени и повеќекратни влијанија и настојувања во усовршувањето на инструментот, во градењето техника на свирење, како и создавањето музички композиции во кои требало да се оформи еден нов инструментален стил.

Водечката улога на северноиталијанските градови во областа на градителството природно се одразиле и на развитокот на виолинската изведувачка техника со што ја условиле и појавата на првите значајни дела наменети за овој инструмент (Despić, 1979: 67). Меѓу најистакнатите имиња, кои еднакво се прославиле и како виртуози и како композитори кои ја развиле солистичката литература и ги зголемиле техничките и музичките барања на инструментот, се издвојуваат: Џузепе Торели (1658-1708), Арканџело Корели (1653-1713), Антонио Вивалди (1675-1741), Џузепе Тартини (1692-1770) и Николо Паганини, најголемиот виолинист на сите времиња кој техниката на виолината ја развил до највисоки граници.

Меѓу првите творби во концертен стил се оние на Џ. Торели, додека А. Корели се смета за првиот што го потенцирал солистичкиот пристап во употребата на инструментот на сметка на дотогашниот ансамблов пристап. Во барокот Ј. С. Бах, кој исто така свирел виолина, пишувал концерти за виолина и оркестар (*Концерт за виолина и оркестар во a-moll, Двоен концерт за виолина и виолончело во d-moll*). Во периодот на класиката, со една урамнотежена зрелост, особено се издвојуваат концертите на Ј.

Хајдн (*Концерти за виолина и оркестар* во C-dur, D-dur, A-dur, G-dur), В. А. Моцарт (*Пет концерти за виолина и оркестар* во A-dur, G-dur, D-dur, Es-dur), Л. ван Бетовен (*Концерт за виолина и оркестар D-dur*). Времето на романтизам во изразноста на виолината пронаоѓа вистински можности за доловување на специфичниот романтичарски музички јазик. Во опусот на сите автори се наоѓаат виолински дела, сонати, концерти (Ф. Шуберт *Концерт за виолина и оркестар во D-dur*; Р. Шуман *Концерт во d-moll*; К. М. Вебер *Шест виолински сонати оп.10*).

До ден-денешен репертоарот на најголемите уметници не може да се замисли без концерти на: Н. Паганини (*Концерт за виолина и оркестар бр. 2 во h-moll La Campanella*, оп. 7), Ф. Менделсон (*Концерт за виолина и оркестар e-moll*), Ј. Брамс (*Концерт за виолина и оркестар D-dur*, оп. 77, *Двоен концерт за виолина, виолончело и оркестар во a-moll*), П. И. Чајковски (*Концерт за виолина и оркестар во D-dur*), А. Дворжак (*Концерт за виолина и оркестар во a-moll*), С. Прокофјев (*Концерт за виолина и оркестар бр. 1 во D-dur*) и други.

Во полето на камерната музика, каде што виртуозно-техничкиот елемент е во втор план, тежиштето на виолината е во содржината и нејзината изразност. Музичката литература од оваа област ја сочинуваат сонатите и партитите на Ј. С. Бах (*Шест сонати и партити BWV 1001–1006*), Г. Ф. Хендел (*Соната во A-dur, D-dur, E-dur, G-dur, g-moll*), потоа голем број сонати за виолина и пијано од В. А. Моцарт, Л. ван Бетовен, Ј. Брамс, К. Дебиси, С. Прокофјев и др.

Виолината е основен инструмент и во камерните состави: гудачко трио, гудачки квартет, гудачки квинтет, клавиранско трио, клавирански квинтет, како и во други камерни формации. Огромните уметнички и техничко-репродуктивни можности на виолината одамна ја зацврстиле како водечки инструмент и во симфонискиот оркестар каде што го има приматот на најзначајниот мелодиски инструмент.

3. Виола

Во науката за музичките инструменти, независно од етимологијата, под терминот –fidel, viola или vielle се подразбира еден ист вид на гудачки инструмент раширен сè до 15 век. Развивокот на современата виола започнал кон крајот на 15 век во Италија и многу придонесол во текот на 16 век да се редуцира бројот на средновековните виоли на три вида: lira da brasso, viola da brasso и viola da gamba (Kovačević, 1974: 669).

Денес е сè пораспространето мислењето дека современата виола, како и другите инструменти од гудачката група, освен контрабасот, не водат потекло од старите виоли, туку дека и таа е плод на италијанските

музички работилници кои ја изработија и современата виолина (Абрашев, 1995: 88/89). Во прилог говори податокот дека првите мајстори на виоли се најпознатите виолински градители од Бреша, Гаспар да Сало и Џузепе Мацини и од Кремонската школа Амати, Гварнери и Страдивари, кој направил помал вид на виола за поудобно држење при свирењето (Соколов, 2002: 26).

Стари виоли долго време се задржале напоредно со развојот на виолата, а причина за тоа биле нејзините тонски својства, како и регистарската положба, кои ја ставале во подредена улога. Во почеток на виолата ѝ била доверена средната делница или глас кој во октава го надополнувал басовиот удел во гудачките ансамбли и во барокните оркестри. Па така нејзината употреба се сведувала на долги лежечки тонови, рамномерно пулсирање на тонови кои се повторуваат, повторени акорди, како резултат на тоа што се третираше како второстепен инструмент (Абрашев, 1995: 89). Иако повремено се јавувале музички дела каде што имала солистичко-концертен третман (Г. П. Телеман, Ј. С. Бах, Г. Ф. Хендел, К. Штамиц), дури од 18 век се откриваат посебните квалитети на нејзиниот сонорен звук (В. А. Моцарт *Концертантна симфонија за виолина, виола и оркестар*). Во овој историски контекст, најзначајна е употребата во камерните состави, со акцент на гудачките квартети на виенските класичари (Ј. Хајдн *Гудачки квартети оп.20 и 33*), со кои виолата ја зацврстува својата позиција во музичката литература. И во оркестарот постепено се проширува нејзината улога, особено од времето на Л. ван Бетовен кога започнува да се користи и за оркестарско соло (*Трета симфонија*).

Во времето на романтизмот специфичните звучни квалитети со меланхоличната изразност резултира во нејзина поголема и послободна оркестарска примена (К. М. Вебер, А. Адам, Р. Вагнер). Токму едно од најпознатите дела за соло-виола и оркестар е создадено во музичкиот романтизам од основачот на програмската музика Хектор Берлиоз (*Харолд во Италија*). Особено е интересен *Германскиот реквијем* од Ј. Брамс, каде што во првиот дел целосно се изоставени виолините, со што виолите го исполнуваат гудачкиот звук и со својата темна боја ѝ даваат еден мрачен израз на музиката.

Со изразено мелодиска улога, со различни темброви и лајт-тематски карактеристики ја среќаваме во симфониската поема *Дон Кихот* од Р. Штраус (како, на пр., гротескна во темата на Санчо Панса). Штраус ја коментира често и Вагнеровата употреба на овој инструмент во неговото симфониско творештво, на пример, во операта *Зигфрид* каде што пишува дека: „...се претставува себеси танцувајќи со кукавичја веселост фигурите на виолите во време на одговорот на Мима на грозниот Вотан...“ (Штраус, 1972).

Генерално, во 20 век виолата доживува речиси еднаков статус со инструментите од гудачкиот корпус (Adler, 1982). Во современата литература се истакнуваат концертите за виола и оркестар од Б. Барток и П. Хиндемит.

4. Виола д'аморе

Кон групата стари виоли се придружуваат гудачките инструменти со резонантни (аликвотни) жици. Најпозната е *виолата д'аморе* (т.н. љубовна виола). Всушност, оваа виола, која се раширува во времето на барокот, името го добива и според резбата на главата на богот Амор на крајот на вратот. Се претпоставува дека најверојатно потекнува од Англија, каде што за прв пат се споменува во 1679 год. (Kovačević, 1974: 670), а веќе во 18 век станува важен инструмент за солистички настапи преку дела од познати композитори (А. Вивалди, Ј. С. Бах). Во подоцнежниот период се опишуваат два типа на виола д'аморе: помала, слична на виолината (40 см) и поголема (75 см), како виолата. Веќе во текот на 19 век постепено се губи од музичката практика, а повремено ја користат некои, главно, оперски композитори (Ц. Мајербер, Ж. Масне, Ц. Пучини).

Нејзината сличност со старите виоли е, пред сè, во надворешниот изглед, потоа во бројот на жиците од 5 до 7 и во нивното штимање на интервали од кварта и терца (најчесто по тоновите на тризвукот на D-dur, а во 18 век се применуваат дури седумнаесет различни принципи на штимање) (Despić, 1979: 75). Особена специфика на овој инструмент е во начинот на користењето на резонансот за кој придонесуваат идентичниот број на метални жици поставени под редот на нормалните (горните) и кои звучат единствено под влијание на нивното треперење со гудалото. На овој начин звукот добива посебна боја, мека и нежна, која асоцира и на самиот назив на инструментот. Сепак овој резонанс не го засилува звукот, бидејќи самиот корпус на инструментот е оптоварен со двојно поголем број жици. Па така звукот на виолата д'аморе бил многу послаб во споредба со современите гудачки инструменти, а улогата на резонантните жици останала само како еден колористичен ефект. Токму во тоа лежи главната причина што не успеала да заземе постојано место во оркестарот.

Заклучок

Гудачките инструменти претставуваат сложен акустички систем составен од резонантно тело, врат, гудало и четири жици, што упатува и на нивното заедничко потекло. Оттаму описот за виолината и техниките на свирење истовремено се однесуваат и на другите гудачки инструменти кои првенствено се разликуваат според големината, тонскиот опсег,

темброт, како и според одредени техничко-репродуктивни карактеристики. Развојниот пат во историјата на виолината, а со тоа и на *современите гудачки инструменти*, тешко се потврдуваат со сигурност и прецизно, бидејќи сознанијата се различни поради недостиг на факти или нивна противречност.

Користена литература

(на кирилица)

Абрашев, Б. (1995). *Музикални инструменти*. част прва и втора. Софија: Музика

Абрашев, Б. (1992). *Симфонична оркестрација - оркестрација и музикална форма*

Берлиоз, Х. Р.Штраус (1972) *Трактат о современной инструментровке и оркестровке* I, II дел. Москва: Музыка

Маринковић, С.(2003). *Историја музике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства

Пејовић, Р. (2004). *Музика минулог доба*. Београд: Портал

Соколов, Јб. (2002). *Музички инструменти*. Скопје: Трамонтана
(на латиница)

Andreis, J (1974). *Povjest glazbe* I, II del. Zagreb: Skolska knjiga

Despić, D. (1979). *Muzicki instrumenti*. Beograd: Univerzitet umetnosti

Kovačević, K.(ed).(1974). *Muzička enciklopedija*, kn.1,2,3. Zagreb: Jugoslovenski leksikografski Zavod

Grove's Dictionary of music and musicians. Blomled, E (red). V edition, Vol. 8. 1954. London: Macmillan & Co

Harvard Dictionary of Music. Randel, D. M. (red.). 2003. Cambridge: Harvard University Press

Heveler, K. (1988). *Muzički Leksikon*, Novi Sad: Matica Srpska,

Sachs, C. (1940). *The History of Musical instruments*. New York: W.W. Norton @ company. INC

МАКЕДОНСКИТЕ ОПЕРСКИ ДЕЛА КАКО ДЕЛ ОД РЕПЕРТОАРОТ НА МАКЕДОНСКАТА ОПЕРА (ОД НЕЈЗИНОТО ФОРМИРАЊЕ ДО ДЕНЕС)

проф. д-р Александар Трајковски¹

¹ Факултет за применета музика, Есра - Универзитет за а
удиовизуелни уметности, Скопје
aleksandar23mk@yahoo.com

Апстракт. Во текот на нејзиното седумдесетинско постоење на сцената на единствената оперска кука во Република Македонија се поставени голем број опери напишани од најголемите автори на оперската уметност. Покрај тоа, поставени се и домашни опери, дела на македонските композитори, почнувајќи од првата опера „Гоце“ на композиторот Кирил Македонски, чија праизведба во 1954 година претставува почеток на низата од тринаесет изведени оперски дела од домашни автори на сцената на националната оперска кука. Водејќи се од идејата да се направи обид за систематизирано претставување на динамиката на поставувањето на домашните опери на сцената на Македонската опера, тема на овој текст претставуваат токму овие дела - македонските опери, претставени преку еден историско-хронолошки аспект.

Клучни зборови: *македонски, опери, композитори, дела.*

1. Вовед

Од формирањето на Македонската опера, па сè до денес, на нејзината сцена се поставени голем број оперски дела. Репертоарската политика, креирана како резултат на визијата на актуелните организациско-уметнички раководства, со текот на годините делувала во насока на изведба на дела од различни временски периоди, претставени преку широка палета на авторски имиња, градејќи го постепено т.н. „железен репертоар“. Како дел од репертоарската политика, во одредени периоди претставува и поставувањето на македонски опери, односно опери создавани од македонски композитори.

1.1. Македонските композитори, како автори на оперски дела

Во рамките на своето творештво, дел (сепак, релативно мал) од македонските композитори им посветуваат внимание и на музичко-сценските дела, како форма на композиторско изразување, или како што велат авторите Фимчо Муратовски и Драгослав Ортаков во книгата „Волшебниот Орфеј“, „макар што е познато дека совладувањето на оперската форма претставува тешка задача поради нејзината сложеност и нужноста да се интегрираат во органско единство одделните сегменти на делото, некои домашни автори не можеа да се отргнат од привлечната моќ на театарскиот чин придружен со музика и да се зафатат со совладувањето на еден ваков предизвик“ (Ортаков, Муратовски; 2003: 9-1). При оваа констатација тие исто така забележуваат дека сознанието за релативно скромното искуство на домашните композитори во создавањето на вокално-инструментални дела, со учество на оркестар како една рамноправна носечка сила со вокалните елементи, отстапувало пред творечката желба за придонесување на ова поле во домашната музичка литература. На тој начин, денес македонската музичка литература содржи вкупно петнаесет оперски дела потпишани од осуммина истакнати македонски композитори, претставници на првите пет генерации македонски повоени композитори, кои во своите оперски дела вградуваат дел од својот карактеристичен и препознатлив композиторски израз:

- **Кирил Македонски** („Гоце“, „Цар Самуил“ и „Илинден“) и **Тома Прошев** („Пајажина“, „Малиот принц“ и „Аретеј“) се издвојуваат како најплодни композитори на ова поле, со по три опери;
- **Трајко Прокопиев** („Разделба“ и „Кузман Капидан“), **Ристо Аврамовски** („Болен Дојчин“ и „Лидија од Македонија“) и **Димитрије Бужаровски** („Шеќерна приказна“ и „Деспина и Мистер Докс“) се застапени со по две опери;
- **Сотир Голабовски** („Приказна за штурецот и мравката“), **Благој Трајков** („Бразда“) и **Стојан Стојков** („Змејовата невеста“), мозаикот на македонското оперско творештво го исполнуваат со по една опера.

Тринаесет од нив се поставени на сцената на националната оперска куќа, што всушност претставува и тема на овој напис.

Од аспект на една генерална содржинска анализа, може да се забележи дека според својата содржина поставените опери им припаѓаат на четири категории:

- *народна тематика* - дел од поставените опери се инспирирани од народниот живот, со акцент на печалбарството, херојството и љубовта - „Пајажина“, „Разделба“, „Бразда“, „Кузман Капидан“, „Болен Дојчин“ и „Змејовата невеста“;

- *историска тематика* - оперите „Гоце“, „Цар Самуил“ и „Илинден“ обработуваат ликови и настани од македонската историја;
- *библиска тематика* - „Лидија од Македонија“ ја обработува приказната за првата жена којашто ја покрстил Апостол Павле;
- *приказни за млади* - во оперите „Малиот принц“, „Приказна за штурецот и мравката“ и „Шеќерна приказна“ се обработени познати приказни наменети за најмладата публика.

2. Хронолошки приказ на поставките на македонските опери од 1954 г. до денес

Операта „Гоце“ (опера во 4 чина и 7 слики) на композиторот Кирил Македонски е првата македонска опера, чие поставување на сцената на националната оперска куќа има историско значење за македонската музичка уметност, воопшто. Поставена на 24 мај 1954 година, со што оваа година се навршуваат 60 години од нејзината праизведба, таа претставува почеток на низата од 12 изведени оперски дела од домашни автори на македонската оперска сцена. Во нејзината реализација учествуваат едни од најголемите имиња на тогашниот музичко-драмски свет, па така, врз основа на либретото на Венко Марковски, операта ја режирал Петре Прличко, додека како диригент се јавува Тодор Скаловски. Главните солистички делници пак им се доделени на Јордан Митровски (Гоце), Зина Митровска (Јана), Калина Милошевска (Стојна), Боро Ацевски (Тефик - бег), Јордан Тодоровски (Огне), Евдокија Доброхотова (Неда) и др. Станува збор за масовна опера која вклучува голем број на солисти, хор и оркестар, а која, за жал, оттогаш па наваму воопшто не е поставена.

Втората македонска опера е „Пајажина“ (музичка драма во 3 слики) на Тома Прошев, која е поставена на 21.5.1966 година (изведена е во иста вечер со „Плаштот“ на Џакомо Пучини). Станува збор за дело кое е спротивност на првата македонска опера „Гоце“, како во поглед на концептуалната замисла (камерна опера, наспроти масовна), така во поглед на драмската содржина (печалбарството во XX век во „Пајажина“, наспроти историската тематика во „Гоце“), но и во стилските карактеристики (музичкиот израз на Прошев карактеристичен за неговите рани фази на творештво, наспроти музичкиот израз на Македонски). Автор на либретото е Драгослав Ортаков (според драмата „Вејка на ветрот“ од Коле Чашуле), како режисер се јавува Васил Ќортошев, додека диригент на премиерата бил Трајко Прокопиев. Улогите им биле доделени на Георги Божигов (Велко), Марија Скаловска (Магда), Стојан Ганчев (Џими), Калина Милошевска (Мејбл) и Станко Липша (Мајк).

Две години подоцна, на 5 ноември 1968 година, за првпат е изведена третата македонска опера „*Цар Самуил*“ (опера во 3 чина, 5 слики и епilog) на Кирил Македонски, кој воедно се јавува и како либретист, повторно обработувајќи тематика од македонската (овој пат, подалечна) историја. Операта е реализирана според режисерското видување на Данчо Митровски, а под диригентската палка на Фимчо Муратовски, додека главните улоги им биле доделени на Георги Божилов (Цар Самуил), Стојан Ганчев (Василиј II), Никола Гагов (Гаврил Радомир), Марија Скаловска (Ирена), Ана Липша-Тофовиќ (Марија), Артур Сурмејан (Црнољуб) и др. Со оваа опера, во 1972 година се отворени првите „Мајски оперски вечери“. Операта доживува и две премиерни обнови. Првата - 22 години подоцна, односно за отворањето на деветнаесеттите по ред „Мајски оперски вечери“, на 9 мај 1990 година, кога сосема разбирливо, со оглед на временската дистанца, претставата е изведена од различна постава. Така, овој пат режијата е на Бранко Ставрев, а со операта диригирал Томислав Шопов, додека главните улоги ги толкувале Живан Сарамандиќ (Цар Самуил), Симеон Гугуловски (Василиј II), Никола Гагов (Гаврил Радомир), кој е единствениот носител на главна улога кој учествувал и во првата изведба, Светлана Донковска (Ирена), Анастасија Низамова-Мухиќ (Марија), Димитри Мариновски (Црнољуб) и др.

Втората обнова е на 26 март 2001 година, во рамките на фестивалот „Денови на македонската музика“, повторно во режија на Ставрев и под диригентство на Шопов, но со изменета постава - Игор Дурловски (Цар Самуил), Цветан Стојановски (Василиј II), Весна Гиновска-Илкова (Ирена), Ирена Кавкалевска (Марија) и др.

Во првата година од новата декада, 1971 година, на македонската оперска сцена за прв пат во една година се поставени две македонски опери. Првата од тие две е операта „*Малиот принц*“ (опера за мали и возрасни во 2 чина) на Тома Прошев, кој воедно го напишал и либретото (според истоменото популарно дело на Антоан де Сент Егзипери), а и диригирал со претставата. Со нејзиното реализирање (премиерата била одржана на 15 април 1971 година), повторно се прави своевиден (овој пат и наизменичен) контраст - авторски (Македонски, наспроти Прошев), концептуален (масовна, наспроти камерна опера), тематски (историска тема, наспроти приказна) и стилистички (музичкиот јазик на Македонски, наспроти Прошев). Режисерската поставка е на Данчо Митровски, додека главните улоги ги толкувале Искра Божиновска-Савин (Малиот Принц), Анастасија Низамова-Мухиќ (Ружа), Коста Малевски (Крал), Шиме Луцин (Фалбаџија), Артур Сурмејан (Деловен човек; Сврtnичар), Станко Липша (Фенерџија), Илија Црвенев (Пилот) и др.

Неколку месеци подоцна, на 17 ноември 1971 година, е изведена премиерата на операта **„Разделба“** (опера во 7 слики) на композиторот Трајко Прокопиев - оперско дело кое се вбројува помеѓу најзначајните национални оперски творби, а кое, пак, е работено според една од најзначајните македонски драми „Печалбари“, на Антон Панов. Панов воедно го пишува и либретото на операта, која ја режира Васил Кртошев, а со која диригира самиот Прокопиев. Солистичките делници ги исполниле Георги Божилов (Јордан), Евдокија Доброхотова (Рајна), Анастасија Димитрова (Симка), Ана Липша-Тофовиќ (Божана), Никола Гагов (Костадин), Драган Шојлев (Караман Атанас) и др.

„Разделба“ е обновена за отворањето на седумнаесеттите „Мајски оперски вечери“, на 9 мај 1988 година, но овој пат под диригентската палка на Александар Лековски и со нова постава во поголемиот дел на солистите - Бранислав Попгеоргиевски (Јордан), Лидија Нацоска (Рајна), Искра Божиновска (Симка), Милка Ефтимова (Божана), Никола Гагов (Костадин), Драган Шојлев (Караман Атанас) и др.

По повод 70-годишнината од Илинденското востание, на 28 ноември 1973 година премиерно е изведена третата опера на Кирил Македонски, **„Илинден“** (опера во 3 чина и 6 слики). Македонски повторно се јавува и како либретист на операта, создавајќи дело инспирирано од еден од најголемите настани во историјата на македонскиот народ, режисерски видено од Данчо Митревски, а под диригентство на Александар Лековски. Во главните улоги настапиле Никола Гагов (Даме Груев), Благоја Николовски (Никола Карев), Георги Божилов (Гоце Делчев), Ана Липша-Тофовиќ (Христина), Анастасија Низамова-Мухиќ (Ката), Искра Божиновска-Савин (Ангелина), Станко Липша (Туше Делииванов), Јордан Тодоровски (Ефрем Чучков; Руски конзул), Илија Црвенев (Вангел) и др.

Операта доживува и своја обнова на 24 март 1987 година, повторно со Митровски како режисер и Лековски како диригент, но со релативно изменета поделба на солистичките делници (дел од претходната постава повторно учествуваат во операта, но одредени ликови ги толкуваат други оперски пејачи) - Никола Гагов (Даме Груев), Симеон Гугуловски (Никола Карев), Бранимир Стевановиќ (Гоце Делчев), Анастасија Низамова-Мухиќ (Христина), Лидија Нацоска (Ката), Искра Божиновска (Ангелина), Кире Лијаковски (Вангел) и др.

Врз основа на поемата „Сердарот“ на Глигор Прличев и драмата „Кузман Капидан“ на Васил Иљоски, Трајко Прокопиев го создава своето второ оперско дело (за кое тој го направил либретото) **„Кузман Капидан“** (опера во 2 чина и 5 слики), кое за првпат е изведено на 4 април 1981 година. Режисер на оваа опера е Данчо Митровски, а диригент

Томислав Шопов, додека главните улоги ги толкувале Симеон Гугуловски (Кузман Капидан), Милка Ефтимова (Неда), Искра Божиновска (Марија), Бранислав Попгеоргиевски (Поп Стефанија), Димитри Мариновски (Целадин бег), Драган Шојлев (Албанец), Бранимир Стевановиќ (Јашар бег) и др.

Само три години подоцна, на 11 октомври 1984 година, операта е повторно обновена, исто така под диригентство на Шопов и во режија на Митровски, но исто така и со мали измени во изведувачите на солистичките делници - Никола Гагов (Кузман Капидан), Милка Ефтимова (Неда), Светлана Донковска (Марија), Бранислав Попгеоргиевски (Поп Стефанија), Илија Црвенев (Целадин бег), Драган Шојлев (Албанец), Бранимир Стевановиќ (Јашар бег) и др.

На 18 мај 1983 година е одржана прайзведбата на уште една опера чија основа се темели врз т.н. народна тематика. Станува збор за првата опера на Ристо Аврамовски, *„Болен Дојчин“* (опера со пролог, 2 дела и епилог), кој воедно се јавува и како либретист според делата *„Болен Дојчин“* и *„Ангелина“* од Ѓорѓи Сталев, а чија премиера првенствено била планирана за отворањето на новиот објект на МНТ, но која сепак заради одредени околности е изведена неколку месеци подоцна. Режиер на операта бил Љубиша Георгиевски, а диригент Ангел Шурев, додека солистичките делници биле презентирани преку креациите на Георѓи Божиков (Болен Дојчин), Емилија Аврамовска (Ангелина), Никола Гагов (Умер), Симеон Гугуловски (Митре Поморјанче), Илија Црвенев (Плетикоса Павле), Јордан Тодоровски (Јаудијата), Лилјана Зенделска (Руселина) и др. Во тогашниот печат операта наидува на остри критики, пред сè насочени кон едноличноста на тонската материја и отсуството на контрасти (дневниот весник *„Вечер“*), како и кон статичноста, блиска до ораториумот (дневниот весник *„Нова Македонија“*). Премиерното прикажување на оваа опера, всушност, било и нејзино единствено изведување, по што била симната од репертоарот.

Кон крајот на истата година (11 декември 1983 година), поставено е делото *„Шеќерна приказна“* (музичка игра за деца) на Димитрије Бужаровски, кое претставува жанровско освежување од дотогашните поставки. Бужаровски е воедно и диригент на своето дело, а се јавува и како автор на либретото, кое пак е направено според истоименото дело на Славко Јаневски, додека режијата е дело на Коле Ангеловски. Оваа претстава наидува на одличен прием кај младата публика, а за нејзината изведба биле задолжени Соња Здравкова и Бисера Темкова (Шеќерно дете), Димче Мешковски (Слаткарот Марко; Волшебникот Тарара; Раскажувач) Бранислава Тодевска (Славејот), Дади Ангеловски (Коларот Ване; Зајакот; Раскажувач) и др.

На крајот од 1988 година (29 декември 1988 година), премиерно е изведена уште една опера за најмладите - *„Приказна за итурецот и мравките“* (опера за деца) на композиторот Сотир Голабовски, за која либретото го напишал Миле Волканоски, а режисерски ја поставил Драган Вељановски. Под диригентство на Милан Фирфов, во главните улоги настапиле Кире Лијаковски (Штурец), Лидија Нацоска (Стравка), Јоана Тунтева (Кавка), Зоран Даскаловски (Славче) и Илија Рајковски (Тркалко).

Наредната година е поставена операта *„Бразда“* (опера во 2 дела) на Благој Трајков, кој исто така се јавува и како либретист. Режијата е дело на Бранко Ставрев, а диригент бил Ангел Шурев, додека како вокални солисти настапиле Лилјана Зенделска (Гроза), Симеон Гугуловски (Дамјан), Искра Божиновска (Дафина), Лидија Нацоска (Бисера), Бранислав Попгеоргиевски (Ѓорѓија), Илија Црвенев (Ристе) и др. По премиерното прикажување на 10 октомври 1989 година, операта наишла на остри критики во печатот насочени пред сè кон музичката и драматуршката содржина.

На 9 мај 2005 година, на отворањето на триесет и третите „Мајски оперски вечери“ е изведена премиерата на втората опера на Ристо Аврамовски *„Лидија од Македонија“*, која претставува музички еп за првата жена покрстена од Апостол Павле. Либретото на операта е на Гиј Шеле и Дора Петрова (со препев на Јордан Плевнеш и Лилјана Плевнеш), видено низ режисерската визија на Пламен Карталов. Со премиерата диригирал Јанош Пшибилски, а во главните улоги настапиле Весна Гиновска-Илкова (Лидија), Игор Дурловски (Апостол Павле), Томислав Бекиќ (Силас), Марјан Николовски (Тимотеј) и др.

На 13 ноември 2012 година, во рамките на манифестацијата „Есенски музички свечености“, операта е повторно поставена под диригентство на Алесандро Д’Агостини, а со обновена режија на Трајко Јордановски. Солистичката екипа ја сочинувале Весна Гиновска-Илкова (Лидија), Игор Дурловски (Апостол Павле), Горан Начевски (Силас), Ѓорѓи Цуцковски (Тимотеј), Ернес Ибраимовски (Ангелот човек) и др.

Последната македонска опера којашто е поставена на националната оперска сцена е операта *„Змејовата невеста“* на композиторот Стојан Стојков, напишана според истоименото литературно дело на Димитар Молеров. Праизведбата на оваа опера се случи на 7 февруари 2015 година, во режија на Дејан Пројковски, а под диригентство на Саша Николовски-Ѓумар. Главните улоги ги толкуваа Катерина Стојановска (Милка), Кристијан Антовски (Змејот), Марика Поповска (Мајката), Дејан Стоев (Стоица) и др.

Наместо заклучок

Може да се констатира дека по премиерата на првата македонска опера („Гоце“) во 1954 година, чија реализација претставува своевиден показател за тенденциите на доближување на македонската музичка култура до европските и светските култури, настапува еден вакуум период којшто трае сè до 1966 година (премиерата на „Пајажина“), кога всушност започнува подинамичен период во областа на македонската опера. Ваквиот динамичен период се интензивира во периодот на 80-тите години од минатиот век, којшто претставува најплоден период бидејќи тогаш се поставени најголемиот број премиерни македонски опери и нивни обнови и трае сè до 1990 година (заклучно со првата обнова на „Цар Самуил“). Потоа повторно настапува вакуум период сè до 2001 година (првата обнова на македонска опера по подолг период - повторно „Цар Самуил“), односно до 2005 година, кога за прв пат по 16 години е поставена нова премиера („Лидија од Македонија“). Но, наместо тенденциите да продолжат во позитивна насока, може да се констатира нивно движење во обратен правец - дури по девет години (во меѓувреме се случува само една обнова на „Лидија од Македонија“), на сцената на Македонската опера се поставува ново оперско дело „Змејовата невеста“ на композиторот Стојан Стојков.

Останува отворено прашањето зошто и покрај толкавиот број македонски опери истите не се наоѓаат на редовниот репертоар на Македонската опера. Оправдувањата дека поставувањето на истите не е комерцијално исплатливо, бидејќи со оглед на спецификата на операта како музичко-сценска форма за истото се потребни поголеми финансиски средства, а притоа не наидуваат на интерес кај публиката, не е издржливо. Имено, Македонската опера како единствена национална кука во државата, покрај комерцијалниот ефект, треба да внимава и на уметничките ефекти од конципирањето на репертоарот, односно да цели кон афирмација на македонското музичко творештво, со што ќе врши и културно-уметничко воспитување на публиката.

Во изминатиов период се одбележуваа повеќе значајни јубилеи од историјата на нашата држава, каде што Македонската опера имаше можност достоинствено да се претстави со својот полн капацитет, пред сè заради постоењето на опери кои обработуваат тематика коишто се предмет на чествувањата. Така, 100-годишнината од одбележувањето на Илинденското востание во 2003 година претставуваше можност за поставување на операта „Илинден“ од Кирил Македонски. Истата година, кога се одбележуваа 100 години од смртта на Гоце Делчев, претставуваше можност за Македонската опера на својата сцена да ја постави првата

опера „Гоце“ (исто така на Кирил Македонски). Одбележувањето на 100-годишнината од раѓањето на еден од најголемите македонски композитори Трајко Прокопиев, во 2009 година, помина без поставување на негово оперско дело, иако Прокопиев на музичката уметност ѝ остави две опери, „Разделба“ и „Кузман Капидан“. Исто така, 2014 година, кога се навршуваат 1000 години од битката на Беласица (1014 година), претставуваше можност за обновување на операта „Цар Самуил“, што исто како и во претходните случаи не се искористи.

Ваквите испуштени можности би требало да претставуваат поттик за размислување во насока на заживување на македонските опери, односно нивно враќање на репертоарот, заради тоа што тие претставуваат дел од нашето културно богатство кое ќе се негува само со нивно изведување.

Користена литература

- Архива на дневниот весник „Нова Македонија“
Архива на дневниот весник „Вечер“
Архива на дневниот весник „Вест“
Голабовски, С. (1999). *Историја на македонската музика*. Скопје: Просветно дело
Каракаш, Б. (1970). *Музичките творци во Македонија*. Скопје: Македонска книга
Каракаш, Б. (1957). *По повод 10 годишнината над Скопската опера, во Нова Македонија*. Скопје
Коловски, М. (1993). *Сојуз на композиторите на Македонија 1947 - 1992 - Македонски композитори и музиколози*. Скопје: СОКОМ
Кочишки, В. (2002). *30 години Мајски Оперски Вечери*. Скопје: Македонски народен театар
Ортаков, Д, и Муратовски, Ф. (2003). *Волшебниот Орфеј - 55 години Македонска Опера*. Скопје: „РИ - Графика“
Стефановски, Р, и Маринковиќ, С. (1995). *Македонски народен театар - Летопис 1945-1995*. Скопје: Нова Македонија
Стефановски, Р. (1985). *Македонски народен театар - 1945-1985 - Драма, опера, балет*. Скопје: Македонски народен театар

ПРИДОНЕСОТ НА ИТАЛИЈАНСКИОТ РЕЖИСЕР ФРАНКО СЕФИРЕЛИ ВО ОПЕРСКАТА УМЕТНОСТ

доц. м-р Дејан Прошев¹

¹Музичка академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
dejan.prosev@ugd.edu.mk

Апстракт. Во 20 век во полето на оперската уметност со својата дејност се истакнуваат повеќе режисери, а на едно од централните места високо се позиционира името на Франко Сефирели. Тој е еден од најпознатите италијански филмски и телевизиски режисери и продуценти на 20 век. Во светот на оперската уметност неговото име е синоним за грандиозна и спектакуларна режиска поставка на дел од најзначајните оперски дела од италијанската историја на музиката. Водечките оперски куќи во светот, од Миланската скала до Метрополитен во Њујорк, од Ковент Гарден во Лондон и Штат опера во Виена, сите тие го имаат покането поради неговите сценски перформанси за кои публиката покажува триумфално добредојде.

Клучни зборови: *оперска уметност, оперски постановки, италијански режисер Франко Сефирели.*

1. Вовед

Франко Сефирели зад себе има безброј оперски продукции во најпознатите театри во светот, со уметници од врвот на оперската уметност, како Марија Калас, Пласидо Доминго, Лучијано Павароти, потоа диригентите Херберт фон Карјан, Леонард Бернштајн и Карлос Клејбер. Некои од неговите најзапаменети продукции ги вклучуваат *Il Turco* во Италија со Марија Калас, *Аида* и *Боеми* во Teatro alla Scala во Милано, *Кармен* во Staatsoper во Виена, *Тоска*, *Турандот*, *Фалстаф* и *Травијата* на МЕТ на Њујорк, *Аида*, *Трубадур*, *Кармен* и *Мадам Батерфлај* во Верона, и двете исклучителни експерименти во Busseto со мали продукции на *Аида* и *Травијата*, кои продолжуваат да жнеат меѓународни признанија. Во 2004 г. *Аида* на Busseto беше донесена во Москва, а во 2005 г. дури и *Травијата* на Busseto беше изведена во

Москва, а потоа во Тел Авив во ноември 2005 г. и *Палјачи* во јануари 2006 г. Во 2006 г., исто така, во Teatro dell опера во Рим се презентирани *Дон Џовани* и *Аида* за инаугурацијата на оперската сезона во Teatro alla Scala. Уште еднаш, во 2007 г. Зефирели се навраќа во Teatro dell опера во Рим за нова поставка на *Травијата* и *Тоска*, во 2008 г.

Во 1980 г. Зефирели го направи филмот-опера *Кавалерија рустикана* од Пјетро Маскањи и *Палјачи* од Руџеро Леонкавало (неколку сцени биле снимени во Vizzini, местото од коешто лично бил инспириран Џовани Верга либретистот на *Кавалерија*). Овие филмови му подариле на Зефирели искуство за продукција на кинематографската верзија на Вердиевата *Травијата*.

Длабоко убеден дека правилата на изведувачките уметности мора да бидат ориентирани кон стилски и фигуративни совршенства, без да падне во естетиката како цел сам по себе, Франко Зефирели секогаш прави споредба на строгост на форми со помалку ригорозни одлуки т.е. креира професионализам и формална визија која не може да биде ниту имитира ниту негирана. Поради оваа причина, тој е еден од најбараните режисери, со автентични поставки на меѓународната сценска панорама

2. Оперски постановки

Покрај режисерското мајсторство во драмите и играните филмови, Франко Зефирели е еден од најпознатите оперски режисери. Всушност неговите режиски поставки доживуваат огромен успех во најголемите оперски куќи во светот. Зефирели се истакнува и преку филмување на оперските претстави со што придонесува во популаризирањето на оваа музичка форма до поширокиот телевизиски и филмски аудиториум. Притоа Зефирели изградува сопствен, препознатлив, стил кој главно се базира на: доловувањето на дејствието преку современа постановка и екстравагантност на оперските сцени ширум светот. Всушност, неговата разработка на сценографијата и останатите визуелни елементи често се сметало дека ќе ја засени музиката и самата вокална интерпретација. Овие сценографски и режисерски креации публиката ги прифаќа со воодушевување со што името Зефирели постанува симбол за квалитетна оперска продукција.

Оперскиот режисерски опус на Зефирели ги вклучива сите бисери од италијанската оперска литература. Сепак, неговото име најчесто асоцира на филмуваните оперите: *Травијата*, *Кавалерија Рустикана* и *Палјачи*. Неговата креативност упатува на промени во оперските дела во временскиот период на дејствието. Така на пример со *Палјачи* тој го менува времето од 1870 во 1938 г. т.е. во поставување од Калабрија

на периферијата на градот како Неапол или сл. Неговата склоност кон операта може да се види во неговите изјави дека „операта е река што носи напред“.

Во хронолошкиот список на неговата театарска и оперска кариера се издвојуваат некои наслови за кои има различни постановки, како на пример: *Травијата* (9), *Дон Џовани* (7), *Фалстаф* (6) и *Аида* (5). Исто така во овој преглед се забележани и наслови кои се поставени само еднаш како: *Алчина* и Шекспировиот *Отело*, и наслови кои ги преработува постојано: *Палјачи* и *Дон Паскуале*. Тој има напишано сценариото за филмската верзија на *Мадам Батерфлај*

2.1 Оперска куќа во Џенова

Творечкиот пат на младиот Зефирели започнал во стариот театар Varabino-Карло Феличе - Оперската куќа во Џенова во 1956 година кога се изведувала операта *Кармен* со Giulietta Simionato. Според изјавите на Зефирели..., имала особено привлечен фустан и одигра секси ѕвезда на ефективен начин која остава пустош на сцената. Џенова за мене беше голем училиште и во таа фаза научив се што на кое се навраќам во мојот професионален живот“.

Имено, квалитетот на оперско творештво на Зефирели се должи на фактот дека, како и други *режисери* меѓу кои Питер Хол, Жанј Пјер-Понел, Пјер Луиџи Пиџи, Херберт Вернике и Јанис Кокос (P.Hall, J.P.Ponelle, P.L.Pizzi, R.Wilson, H.Wernicke, Y.Kokos) започнува како *дизјанер* (сценограф и костимограф). Тој успева да ја консолидира потенцијалната предност на двете функции во која секој елемент има свој удел во прикажувањето на една експресивна и совршено хармонска реализација. Сепак Зефирели во текот на творечките години не ја презема комплетно контролата на сите главни аспекти на дизајнот и не создава фетиш од тоа.

Кариерата на Зефирели во операта започнува во 50-тите години на минатиот век како сценограф - *scene designer*- за Италијанската *продукција A Streetcar Named Desire and Troilus and Cressida*. Особено плодна година за него е 1957 кога без помош на други дизајнери (сценограф и костимограф) ги поставува *Линда ди Шамони* во Палермо, *Италијанката во Алжир* во Далас, *Ла Чекина – добрата ќерка* во Милано, *Риголето* во Џенова. Во 1958 г. Зефирели е уште поплодотворен и се етаблира со своите први постановки на: *Травијата* со Марија Калас во Далас, *Норма* со Анита Черкуети во Палермо, а во Тел Авив ја поставува втората продукција на Вердиевиот *Фалстаф*. Потоа следуваат постановките на *Мињон* во Милано дизајнирана од Лила де Нобили, *Дон Паскуале* во Џенова дизајнирана

од Ренцо Монцардино, Борис Годунов дизајнирано од Никола Беноа во Џенова и Вљубениот калуѓер дизајнирана од Пјер Луџи Пиџи. Но, Аида која е обележјето на Ла скала во 1963 г. со сценографија и костими од Де Нобили останува како најпознатиот пример од спектаклите на Зефирели кои не се дизајнирани од самиот автор. Голем дел од уметноста на овој автор лежи токму во изборот на соработниците – често ѕвезди во својата област.

2.2. Ројал опера хаус во Лондон

Набргу потоа се префрлува и на оперската режија со постановките во Ројал Опера Хаус во Лондон со реномираната верзија на *Травијата* со Марија Калас (1958) и Трудбадур со Франко Корели и Лејла Геншер (F.Corelli и L.Gencer, 1959). Во годините што следуваат Зефирели ги поставува: Lucia di Lammermoor (1959) и Пуританци (1960) со Joan Sutherland; Тоска (1964) со Марија Калас и Тито Гоби, Риголето (1964) со Ана Мофо (A. Moffo), Во Париската опера ја режира Норма (1964) со Марија Калас. Од 1958 год. Зефирели демонстрира флексибилност во изборот меѓу оперската, филмската и театарската сцена. Тоа се должи на неговата голема промоција со поставката на *Травијата* во САД -Далас, Тексас (Dallas, Texas) во 1958 год. со Марија Калас, кога критиката го маркира Зефирели како надежен режисер кој допрва доаѓа.

2.3. Миланска скала

На сцената на позната Миланска скала Зефирели дебитира како костимограф на операта *Италијанката во Алжир* (1953) со Џулиета Симјонато (G.Simionato) во главната улога. Една година подоцна дебитира како сценограф и режисер (1954) со опера-буфо од 18 век (Пичини, Перголези, Росини). Првата опера во Ла скала е *Пепелашка* со Џулиета Симјонато (G.Simionato) во главната улога. Потоа следуваат: *Турчин од Италија* (1955) со Марија Калас во главната улога под диригентската палка на Гавацени (Gavazzeni). Во годините на зрелоста на италијанската мелодрама Зефирели ја режира Мирела Френи (M.Freni) во историската филмувана поставка на Боми диригирана од Херберт фон Карајан (1963) и Отело (1976). Во овие дела Зефирели длабоко навлегува во карактерите прикажувајќи ги поверни и почувствителни. Овие филмувани дела го означуваат златниот период на италијанската опера кога Зефирели работи со најголемите имиња како Доминго, Капучили, Френи и Клајбер. По оваа голема слава Зефирели се враќа на сцената со *Кавалерија Рустикана* (1981), *Турандот* (1983), Гена Димитрова и Пласидо Доминго (G.Dimitrova, P.Domingo), Дон Карлос (1992) со Павароти и Даниела Деси

(L.Pavaroti, D.Desi) и *Aida* (2006) со Роберто Алања и Виолета Урмана (R.Alagna, V.Urmana).

2.4. Метрополитен во Њујорк (МЕТ)

Многу од клучните работи на италијанскиот оперски репертоар во МЕТ во текот на изминатите пет децении добиле верзија на Зефирели, поради што тој го претставува златното доба на оваа оперска куќа. Благодарение на неговите квалитетни оперски поставки МЕТ на репертоарот задржува голем дел од нив. Во знак на благодарност во годините од новиот милениум МЕТ организира четиридневен *Zeffirelli-fest* изведба на неговите постановки и настапи на најреномираните оперски уметници. Наследството на Зефирели датира уште пред МЕТ да се пресели во Линколн центарот и тоа од 1964 г. со постановката на *Фалстаф*, како и неговиот *Антониј и Клеопатра* - операта со која се отвори сезоната на МЕТ во 1966 г.

Да сумираме, на сцената на Метрополитен операта Зефирели режира бројни опери меѓу кои и: *Кавалерија Рустикана* (1982) со Татјана Тројанос и Пласидо Доминго (T.Traynos, P.Domingo) и *Палјачи* (1982) со Тереза Стратас и Пласидо Доминго (T. Stratas, P. Dominogo). Последниве две опери се изведени во истата вечер и се снимени телевизиски. Во МЕТ во текот на 80-тите и 90-тите се поставени од Зефирели и телевизиски се снимени и оперите: *Боеми* (1982), *Турандот* (1984), *Тоска* (1985), *Дон Џовани* (1986) и *Кармен* (1987).

Повторлива тема во неговата оперски кариера, особено на Метрополитен, се реакциите на критиката и публиката за раскошниот декор, богато костимираните протагонисти, користење на животни односно спектакуларни постановки. Во таа смисла некои критичари се сомневаат во однос на внесувањето на прекумерни и надмоќни визуелни елементи кои може да го засенат настапот на пејачите и нивната музичка интерпретација. Како илустрација ќе го земеме мислењето на критичарот Бернард Холанд во *The New York Times*, кој Зефирели го нарекува премиер на оперската декорација. Боеми, Тоска и Турандот (истата продукција од Ла скала) изведени во МЕТ критиката ги нарече „опера *La Zeffirelli*“ или најголемата шоу-претстава на сцената.

Неговите чинови во Турандот имаат тенденција да се големи и организирани со многу изведувачи на сцената, а изведбата е проследена со коментари во дневните весници во однос на граднизоноста и сјајот кои придонесуваат музиката да не се доживее како забава за една вечер.

3. Филмувани опери

Значаен сегмент во неговото режисерски опус заземаат филмуваните опери, кои се раѓаат како резултат на неговата идеја дека „...операта и Шекспир мора да станат достапни до што е можно повеќе консументи. Навистина ме иритира кога некои луѓе сакаат уметноста да биде што е можно потешка, за да биде елитистичка. Јас сакам да ги вратам овие уметнички вредности назад поблиску до сите луѓе“. Всушност, ова мото јасно може да се протолкува од неговиот режисерски фокус кон делата од англиската класична литература како шекспировите *Ромео и Јулија*, *Хамлет*, *Отело*, како и филмската продукцијата на *Боеми*, *Травијата*, *Кавалерија Рустикана*, *Палјачи* и *Отело*.

Овој правец за филмување на оперите Зефирели го отвора во 1965 г. со првата филмувана опера *Боеми* со Мирела Френи, Џани Рејмонди, Роландо Панерај и Адријана Мартино (M.Freni, G.Raimondi, R.Paneraï, A.Martino) под диригентската палка на Херберт фон Карјан.

Во текот на 80-тите години Зефирели изработува серија на успешни филмови со кои ги адаптира оперите *Кавалерија Рустикана* со Пласидо Доминго и Елена Образцова; *Палјачи* и *Травијата* со Пласидо Доминго и Тереза Стратас; *Отело* со Пласидо Доминго и Катја Ричарели.

Телевизиските и филмуваните постановки на оперите најмногу се прикажани на американската јавност. Во режисерскиот опус на Зефирели се наоѓаат и два долготражни автобиографски филмови за значајни музички уметници - диригентот Артуро Тосканини и оперската дива Марија Калас. Филмот Младиот Тосаканини, драма снимена во 1988 г. е фантастичен биографски филм за животот на легендарниот диригент Тосканини (Il giovane Toscanini). Во главната улога на оперската дива Надина Булихоф е филмската ѕвезда Елизабет Тејлор, што е уште една потврда за работата на Зефирели како режисер со проверени актерски имиња. Премиерата на филмот е во 1988 г. на филмскиот фестивал во Венеција. Сценариото е напишано од Вилијам Штадијем (William Stadiem) на оригинална идеја на Зефирели. Дејствието се одвива во Рио де Женеиро, Бразил. во 1886 г. на оркестарска турнеја, кога младиот 18-годишен диригент е растргнат меѓу возрасната сопранистка Надин - идол во неговото детство и љубовницата на неговата возраст. Надин паѓа во депресија и младиот диригент станува инструмент во нејзината трансформација во изведбата и докажувањето на своите способности наградени со триумфален сценски настап.

Филмот Калас Засекогаш е снимен во 2001г. Франко Зафирели е апсолутно најкомпетентната личност за создавање на приказната за големата вокална уметничка со оглед на фактот дека долги години

соработувал со неа. По нејзината смрт тој долго ја одложувал работа, објаснувајќи дека секавањето му е премногу болно. Зефирели сакал улогата на Марија Калас да ја толкува некоја од оперските диви со кои соработувал, но кога ќе ја запознае Fani Ardan, знаел дека само таа може веродостојно да го прикаже ликот на Калас со оглед на физичката сличност. Во текот на снимањето на филмот на сценарио на Мартин Шерман, Зефирели често бил во солзи, присетувајќи се на својата драга пријателка. Овој филм е омаж на пријателката на Зефирели, оперската дива Марија Калас, со која работел како режисер на сцена во оперите *Нирма*, *Травијата* и *Тоска*.

Користена литература

- Loehlin, N. James (2002). Shakespeare in Production: Romeo and Juliet. Cambridge: University press
- Marcia, J. Citron (2000). Opera on Screen. USA: LCC publicing data
- Zeffirelli, Franco (2001). L'arte dello spettacolo : opere di pittura scenografica. Milano: Fondazione Nicola Trussardi, Milano, Palazzo Marino alla Scala, (Italian Edition).
- Zeffirelli, Franco (1986). The Autobiography of Franco Zeffirelli, Weidenfeld & Nicolson.
- Zeffirelli, Franco (1986). Franco Zeffirelli' Jesus : A Spiritual Diary. Weidenfeld & Nicolson.
- <http://www.answers.com/topic/franco-zeffirelli#ixzz1mB2HLBuK>
- <http://images.mitrastites.com/franco-zeffirelli.html>
- www.jamesweggreview.org
- http://en.wikipedia.org/wiki/Franco_Zeffirelli
- <http://movies.nytimes.com/person/117884/Franco-Zeffirelli>
- <http://www.tipjar.com/dan/zeffirelli.htm>
- <http://www.arena.it/en-US/PersonnelDetailen.html?idpersonnel=3>
- <http://www.observer.com/2011/02/review-the-twilight-of-the-franco-zeffirelli->

ИНТЕГРИРАЊЕТО НА СОВРЕМЕНИ МУЗИЧКИ ДЕЛА ВО ЕДУКАТИВНИОТ И МЕТОДОЛОШКИ ПРОЦЕС ЗА РАЗВОЈ НА ТЕХНИКАТА НА ПИЈАНИСТОТ

доц. д-р Невенка Дуковска¹

¹ Филмска академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
nevenka.dukovska@ugd.edu.mk

Апстракт. Современите композитори имаат конкретна визија, идеја, користат интересни фигури и мелодии со кои влијаат врз слушно-интонациското воспитување на студентот и збогатување на неговото музичко искуство и репертоар. Интересот е насочен и од друг аспект, заради можностите кои ги создаваат овие композитори за педагозите во маркантните технички и пијанистичко-интонациски рамки. Ова е воедно обид да се продолжи традицијата на собирање, систематизирање, анализа и фаворизирање во јавноста на квалитетни композиции за пијано од современи композитори, кои потоа ќе заземат свое место во секојдневниот педагошки бит. Целта на овој текст е да се запознае студентската пред сè, педагошката, но и целата интерпретаторска јавност со повеќе стилови поставени од современите композитори, да откриваат и нови технички проблеми и успешно да ги совладуваат. Методологијата опфаќа комбинација на неколку пристапи на работа во врска со поставената тема – компаративна, системска, аналитичка, теоретско-логичка и метод на учење и анализа на практичното искуство.

Клучни зборови: *ритам, темпо, агогика и звукоизвлекување.*

1. Вовед

„Технички проблеми има точно толку, колку што има литература за пијано“, вели Нејгауз, Г. (1961) во книгата *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*, Музгиз, Москва. Вредноста на музичката интерпретација се определува од способноста на изведувачот да ја открие и осознае суштината и содржината на композицијата. Добриот изведувач тоа го постигнува благодарение на следниве квалитети: *музикалност*,

емоционалност, фантазија, стилски карактер, убав тон, разнообразна динамика, изразно фразирање, правилна педализација, добра техничка подготовка и сигурност. Етимологијата на зборот техника доаѓа од грчкиот збор **τέχνη** (*tehni*) – мајсторство, искуство. Техниката всушност претставува комплетна севкупност од изразни средства, но таа не може да биде само цел, туку средство за да се стигне до една квалитетна високоуметничка изведба. Исто така, Нејгауз, Г. (1961) во книгата *Об искустве фортепианной игры. Записки педагога*, Музгиз, Москва, точно во контекст на следново вели: „техниката не е што треба да се прави, туку **како** да се прави“. Не само секој композитор, туку и различни периоди од неговото творештво претставуваат потполно различни пијанистички проблеми. Постепеноста во развојот на музичкиот и пијанистички талент на младиот пијанист по мислење на многу педагози треба да се заснова на постепено совладување на композиции, рангирани по различни жанрови и по тежина класифицирани музичко-технички вештини. За да се создаде едно вистинско уметничко дело, техниката треба да се совлада добро. За постигнување на пијанистичка техника најважна е систематската и континуирана работа. Од големо значење и помош е неопходноста од користење на целата анатомска подвижна способност што ја има човекот. Од правилно и умерено движење на прстите, целата рака, подлактиците, па сè до правилното седење на столчето.

1. Пијанистичка техника

1.1. Психофизички основи на техниката

Музичката изведба се разгледува како севкупност од сложени условно-рефлексни процеси. При запознавање со нотите и пијанистичките движења кај ученикот се создаваат основни условно-рефлексни врски. При недостиг на слушна основа се создаваат погрешни рефлексни врски, бидејќи се појавува реакција на нотен знак, без претходно создадена звучна претстава.

Кога се активираат почетните музички моменти во интерпретацијата, изведувачот е во состојба да оствари цела редица од рефлексии, тоа е т.н. „автоматизација на движењето“, според податоци на авторот Бочкарџев, Л., (1975). *Психологические аспекты подготовки музыкантов-исполнителей к концерту*. М. И доколку не се активира слухот професионалниот развој на ученикот или студентот ќе се одвива во сосема погрешен правец, не на музичка основа.

Затоа е од големо значење активирањето на слушната способност, бидејќи во спротивно техниката ќе се изгради само врз т.н. „мускулна моторика“, според податоци на авторот Шендерович, Е. М. (1987) во книгата „О преодолении пианистических трудностей в клавирах“ М.:

Музика (Вопр. истории, теории, методики). Тоа е осет кој вникнува за време на свирењето под влијание на дразбите кои доаѓаат од определени клетки во мускулите и водат во таканаречениот „внатрешен анализатор“. Овие осети се одразуваат на брзината и квалитетот на движењето.

Друг важен услов е активноста на мозокот за време на тој процес. Сознателно или не сознателно, затоа за време на процесот на совладување на каков било материјал од огромна важност е:

- да се постават јасни и определени цели,
- да се внесе разновидност во начинот на работа,
- да се бара фокус во основната задача.

1.2. Формирање на техниката на пијанистот

Процесот во развојот на музиката и техниката треба да е сврзан. Да се создаде правилна музичка претстава и будна слушна контрола за точноста на нотниот текст и квалитетот на звукот е од огромно значење за еден пијанист. Во понапреден степен на образование се усовршува таканаречената автоматизација на движењето. Постојат две мислења за начини на самостојна работа врз композиција: сеодвојува исклучително внимание за работ на технички вежби и етиди и несе одвојува никакво време за такви вежби, за да не горасипат карактерот и тонот. Но, современата методика има едно разумно избегнување на двете крајности.

Се свират најразлични скали, етиди, терци, сексти, разложени тризвучи, септакорди итн. Овие елементи треба да бидат совладани пред материјалот кој се свири.

Работа врз тие елементи:

- целосна слушна самоконтрола,
- изведба во сите динамики : pp, p, mp, mf, f, ff,
- изведба со различна артикулација (легато, нон-легато, стакато, портато и сл.),
- изведба на специјални етиди за развивање на техника.

1.3. Начини на работа

Основни потреби за успешна работа:

- **Сознателност** – изработување на пијанистичките движења, но при активно внимание, будна самоконтрола и концентрација;
- **Насоченост** – поставување на јасно определени задачи;
- **Разнообразие** – промена во начинот на вежбање;
- **Правилно распределување на работата** - промена на потешки со полесни моменти за одржување на интензитетот за работоспособност.

1.3. Услови за формирање на техниката на пијанистот

Иако пијанистичката техника галопирачки се развива, имаме обединување на „националните школи“, унифицирање на стилот, интерпретацијата, сепак во најголема мера зависи од карактерот на изведувачот, неговата едукација и сл. Во секој случај постои нагорен тренд во развивањето на интерпретацијата во однос на согледување, анализа, разбирање на делото. Секако постои и празниот виртуозитет, кој е неминовен, тој на целокупноста од сите споменати компоненти за изградба на еден зрел пијанист во голема мера станува пресуден фактор за успех.

Основни услови за формирање на техниката на пијанистот се:

- музикалност,
- желба,
- упорност,
- концентрација,
- работоспособност.

Но и покрај сè работата врз усовршувањето, ако е поставена врз правилна основа, ќе води до правилни музички резултати. Потребно е да се свират што повеќе етиди за стабилизирање на раката, убава артикулација на прстите, целосна контрола над слободата на китката, лактот, рамената и грбот. Многу е важна координацијата меѓу двете раце, особено во композиции од современи автори, каде што многу често среќаваме полиритмија. Освен полиритмија, кај современите композитори, а особено неофолклористите, посебен белег даваат идиомите применети од фолклорот и многу често се симболизира со неправилен ритам и полиметрија. Од овде ќе се навлеземе во следната тема, која е всушност една од основните компоненти за изградбата и развојот на еден пијанист – ритамот.

2. Ритам. Темпо. Принципи на агогика

Музиката е звучен процес кој протекува низ времето. Затоа звукот и времето се првата основа за понатамошната изградба на уметничкиот образ на композицијата, а ритамот е организација на звуците во определени временски меѓусебни односи.

Ритамот многу често се споредува со пулсот на живите организми, тој е основен фактор во музичката изведба, кој до голем степен го определува карактерот и карактеристиките на уметничката творба.

Чувството за ритам е комплексно, бара развивање на редица способности: чувство за метричка пулсација, способност за сознателно нагласување на првите времиња. Особено во изведбата на овие дела еден од најважните фактори за постигнување на вистинскиот израз на композицијата е всушност ритамот.

Фактурата и концептот на пијаното се интерпретираат како линеарни, виртуозни или статички состојби на звучната материја. Авторот имплантира во нив одделни тематски елементи кои во исто време се и елементи на необичната и збогатена со микрохроматска модална структура.

1.1. Агогика

Агогичките акценти претставуваат задржување, забавување на звучното движење со цел да се потцртаат важните музичко-ритмички моменти. Свкупноста од слични, едвај забележливи изменувања на тоновите се нарекува агогика. Ова особено е важно во современата музика, каде што современите техники и веќе споменатите карактеристични за оваа музика, ритмички фигури навистина имаат потреба од убаво изведена агогика.

Високиот развој за ритмичко чувство го прави возможно изведувањето на темпо *Rubato*, а по неговата изведба може да се осознае и осети музичкиот вкус, зрелост и ритмичко чувство на изведувачот.

Вистинското темпо, метричката пулсација, ритмичкото чувство се дел од компонентите кои ја сочинуваат фразата.

3. Стил. Стил во пијанистичката изведба

Стилот е важен за уметничката интерпретација. Таа е свкупност од белези кои ја карактеризираат определени карактеристики во музиката на дадена епоха, во творештвото на определен композитор. Всушност, стилот е сублимат од правилна пијанистичка техника, правилна педализација, правилно и убаво звукоизвлекување итн. Така, од 16 век, па сè до ден-денес се создаваат стилови, како што се барок, пред класика, класика, романтизам, импресионизам, реализам, така и современата музика се класифицира во различни стилови, зависно од елементите и техниките што ги користи даден композитор.

Изведувачите задолжително треба добро да се запознаат со стилот кој треба да го изведуваат, сите негови карактеристики и специфики, бидејќи многу често поради погрешна техника, погрешни стилски штрихови за дадена епоха, погрешна педализација и сл. може целосно да се погрешат стилот.

Изразните средства на изведувачот се: неговото звукоизвлекување, динамика, фраза, артикулација и педализација. Во главна улога има сопствената, индивидуална изведба. Пијанистот колку и да се труди да биде автентичен, тоа е невозможно. И секоја негова изведба, всушност, се разликува од претходната.

1.1. Убав тон. Звукоизвлекување

Главното изразно средство на изведувачот е тон. Изведувач со примитивни тонски способности е слаб уметник, не може да го разнообрази содржината на музичката композиција.

Уметничкото **звукоизвлекување** е сврзано со идејата за емоционална содржина на композицијата според авторот Бирмак, А. (1973), кој зборува за уметничката техника во *О художественной технике пианиста*. М. Звучен тон. Тој е најтешко достигнување во пијанистичката уметност и бара развој на сите музички сетила за да се постигне. Руската клавирска школа се заснова исклучиво на него.

Квалитети на пијанистичкиот тон

Клавирскиот тон има четири основни квалитети: **висина, траење, јачина и боја (тембар)**.

- **Висината** е фиксирана и не зависи од изведувачот.
- **Траењето** зависи од продолжителноста на задржаниот клавиш и секако стишување или прекуратување на неговото треперење.
- **Јачината** зависи од силата на ударот и секако ја определува изведувачот.
- **Тамбарот** - бојата зависи од квалитетот на инструментот, но сепак бојата, преку правилно динамичко нијансирање и убаво звукоизвлекување ја создава изведувачот.

Нејгауз Г. (1961) во својата книга *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*, Музгиз, Москва, за убавиот тон вели „*Неопходен тон*“, а тој тон ќе се постигне со умесно степенување на силата на тонот во мелодијата или плавно и природно градење на фразите кон нивните кулминации и секако нивно стишување кон крајот. Доколку на таа мелодија се приклучи басот, кој на моменти ја потцртува мелодијата во хармонската основа, додава побогата звучност. Но и тие басови е многу важно како ќе бидат отсвирени. Подолгите тонови треба да се отсвират трајни и позвучно. Во овој случај тие претставуваат педални тонови и се воедно и замена за педалот.

Работата над звукоизвлекувањето е сложен и долготраен процес, кој сепак зависи најмногу од слухот на ученикот/студентот, затоа уште од најрана возраст се насочува вниманието кон слушната контрола.

1.2. Заеднички карактеристики и трендови со современата западна пијанистичка креативност и педагогија

Имајќи ги предвид наведените и коментирани методи на настава по пијано, изјавите на писателите и впечатоците на познати музичари кои

работат на полето на пијанистичката методологија ќе заклучиме дека како во Западна Европа и светот, главните пристапи и начини на работа во образование по пијано се скоро идентични - работа над слушната перцепција, естетски став за музичкиот развој, поставување на пијанистички основи низ обуката преку користење на современи композиции.

Тренд во западните школи е и користењето композиции и технички шеми напишани, главно, од авторите кои не се секогаш со потребните уметнички квалитети.

3.3. Педализација

Карактеристично скоро за сите дела на македонските современи композитори е тоа што нема испишана педализација. А таа е всушност многу тесно поврзана со звукоизвлекувањето. Педалот го збогатува тонот на пијаното, а Рубинштајн со право го нарекува „душата на пијаното“.

Уметничката педализација е сврзана со карактерот и стилот на композицијата. Бидејќи и во современата музика имаме јасно издиференцирани стилови каде што некои имаат потреба од „понаситен“ педал, но има и композиции кои немаат потреба од толку педал, како кај композициите од 16 и 17 век. Иако кај Бетовен, како и кај романтичарите, употребата на педал е доста поголема, сепак е важна чистината на хармониите и изјаснетост на мелодиската линија.

Богат педал има кај импресионистите и кај композиторите на 20 век, но овде е многу дискутабилно каде да се користи педал и во колкава мера. Педалот е посебен дел од науката за пијано, доста комплексен и сложен. Иако се вели дека педалот по извесно време се користи по интуиција, сепак до тој степен на зрелост, треба убаво и точно да се изучи улогата на педалот. Како што неправилните штрихови, техника и неправилно звукоизвлекување може да создадат погрешен стил, така и неправилното користење на педал може да даде целосно обратна слика за композицијата.

Методите за настава на пијано денес се различни. Но и во светски најпопуларните методи каде што важат основните закономерности - индивидуален пристап при работа за развивање на слухот на студентот, поставување на точни пијанистички навики на пијано, работа за ритам и изведба на многу популарни современи композиции, во кои зазема централно место педализацијата, така и кај нас треба да се стави акцент на истата.

Заклучок

Како да се надмине дистанцата меѓу современите композитори и современата музика? Според мое мислење, реална претстава за ова сложено прашање, кое е клучно за современото изучување на пијано, имаат само мал дел од современите композитори воопшто. Најверојатно во 21 век ќе биде потребно да се создаде нова школа од современ тип, во која задолжително ќе се воведат музички дела со современа тематика. Целата тематска разновидност, како и оригинални форми на изведување на современи композиции за пијано поставуваат голем број важни интерпретаторски и педагошки проблеми за пијанистичката фактура, ритам, темпо и слушни вештини кои се наведени во текстов. Познато е дека стилски богатиот пијанистички репертоар носи потенцијал за обем и сестран развој во музичка култура. Во изборот на репертоар се бара баланс преку кој да се развиваат како музичко-слушните способности, така и основните моторни навики, уметничкото размислување и емоционалното доживување. Во дела со современи композиторски техники, значајна потпора претставуваат интонациско-интервалските врски. Слушни претстави за интонациската организација на музичкиот материјал се тесно поврзани со клавишите и со развојот на апликатурниот талент. Тие стануваат сигурна потпора во трите манифестации на музичката меморија – слушна, визуелна и моторна. Целосен развој на интонациско-интервалскиот талент ќе формира основа на сложено музичко размислување, подготвено за музиката на 21 век и ќе оствари конекција меѓу музичко-слушното воспитување, пијанизмот и музичката меморија.

Користена литература

- Абрашев, Б.(1978) Специфични прояви на категориите „време“ и „пространство“ в *музиката*, *Българско музикознание*, 1/1987, кн.1
- Бирмак, А. (1973). О художественной технике пианиста. М.
- Благой, Д. (1966). Значение образных ассоциаций в работе педагога-пианиста // Методические записки по вопросам музыкального образования. М.
- Благой, Д. (1979). Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс. М. // Камерный ансамбль. Сборник статей. М.: Музыка.
- Бочкарёв, Л. (1975). Психологические аспекты подготовки музыкантов-исполнителей к концерту. М.
- Бузони,Ф. (1962).*О пианистическом мастерстве-Исполнительское искусство зарубежных стран*, вып.1 М.
- Голабовски, С. (1984). Традиционална и експериментална македонска музика, Македонска ревија , Скопје.
- Гольденвейзер, А. (1965). Об исполнительстве.// Вопросы фортепианного искусства, вып.1. М.
- Готлиб, А. (1973). Заметки о фортепианном ансамбле, *Музыкальное исполнительство*, вып. 8 , М.: Музыка, 1973. с.75-102.
- Корто, А.,(1965). О фортепианном искусстве. М
- Нейгауз, Г. (1961). Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога, ,Музгиз , Москва.
- Попова, Л. (1988). Методика на *пиано*, Издателство музика София
- Прошев, Т. (1986). *Современа македонска музика* , Истарска наклада, Пула.
- Шендерович, Е. М. (1987). О преодолении пианистических трудностей в клавирах М.: Музыка, (Вопр. истории, теории, методики)

ВОВЕДУВАЊЕ ВО НОТНОТО ПИСМО ВО МЕТОДИТЕ ПО ПИЈАНО ЗА ДЕЦА ОД ПРЕДУЧИЛИШНА ВОЗРАСТ

проф. д-р Милица Шкарик¹

¹ Музичка академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
milica.skarik@ugd.edu.mk

Апстракт. Во методите по пијано за деца од предучилишна возраст пијаното најчесто се изучува преку свирење по слух и импровизација. Во некои од методите постапно се воведува и нотното писмо, најчесто преку употреба на графичка нотација, графички картички или музичка преднотација. Целта на трудот е да се претстават неколку избрани начини за вовед во нотното писмо од значајни светски автори наменети за деца од предучилишна возраст.

Клучни зборови: *предучилишна возраст, методи по пијано, графичка нотација, музичка преднотација, нотно писмо.*

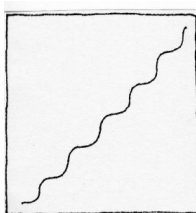
Методите по пијано за деца од предучилишна возраст претежно се наменети за деца на возраст од 4 до 6 години. Ретко се случува деца на тригодишна возраст или порано да започнат да го изучуваат пијаното. Во последните децении се зголемува интересот за овој вид настава, поради големиот број информации кои ги нуди образовната психологија (Uszler, Gordon & Smith, 2000). Информираноста на родителите за стимулирање на развојот на децата на оваа возраст придонесува за зголемен интерес за изучување на пијаното.

Во методите по пијано од значајни светски автори, децата на оваа возраст го изучуваат пијаното преку свирење по слух и импровизација, а во некои постапно се воведува и нотното писмо. Во зависност од методот и музичкиот образовен систем во земјата од која тој потекнува, нотното писмо најчесто се воведува преку графичка нотација, графички картички или музичка преднотација. Ретки се методите кои веднаш почнуваат со изучување на нотното писмо и во кои не се прави разлика помеѓу развојните карактеристики на децата од предучилишна и училишна возраст. Таков е методот на француските автори Ласкри и Папазјан наменет за деца на возраст од 4 до 7 години (Laskri & Papazian, 2001).

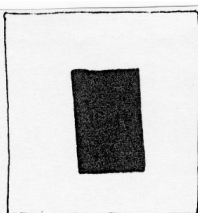
Во Р Македонија сè уште не постојат издадени методи по пијано за деца од предучилишна возраст. Децата од предучилишна возраст кои сакаат да изучуваат пијано во државните музички училишта се принудени првин музички да се описменат преку изучување на солфеж во текот на една година. Со изучување на инструмент продолжуваат дури потоа. Овој пристап на музичко образование воопшто не ги следи современите трендови. Целта на овој труд е тие да се претстават со неколку избрани начини за вовед во нотното писмо во методите по пијано за деца од предучилишна возраст од релевантни светски автори.

Развојната музичка психологија препорачува децата од предучилишна возраст да ја изучуваат музиката првин преку слушање, па свирење по слух, а музичкото описменување е оставено како последно во овој процес (Gordon, 1997). Така, на пример, јапонскиот музички педагог Шиничи Сузуки оваа постапност ја споредува со изучувањето на мајчиниот јазик, при што бебето долго време ја слуша мајката како му говори, потоа почнува самото да изговара гласови, а учењето на читање и пишување е последно од процесот. Сузуки овој пристап на учење го применува во првата книга од неговиот меѓународно познат метод наречен *Сузуки метод по пијано*, во кој свирењето се изучува преку свирење по слух без учење на нотното писмо (Suzuki, 1978).

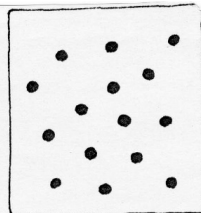
Германскиот пијано педагог Петер Хајлбут во неговиот педагошки прирачник за почетната настава по пијано за деца од предучилишна возраст препорачува музичкото писмо да се изучува првин преку графичка нотација и графички картички (Heilbut, 1993). Бетина Шведхелм, која била студентка на Петер Хајлбут, подоцна во првата книга од нејзиниот почетен метод *Свирење на пијано со глушецот* детално ја развила оваа графичка нотација препорачана од Хајлбут (Schwedhelm, 1996). На почетокот од методот Шведхелм употребува графички картички, а потоа продолжува со музичка преднотација. Поради одличниот концепт на Шведхелм подолу се претставени графичките картички кои таа ги употребува како вовед во музичката преднотација. Под секоја картичка е напишано што претставува и како може да се изведува на пијано.



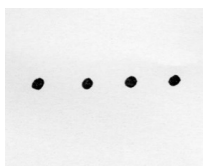
Глисандо



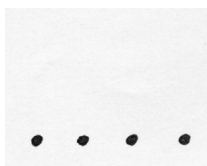
Кластер
на црни клавиши (нотни глави)



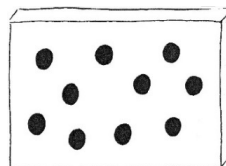
Разни тонови



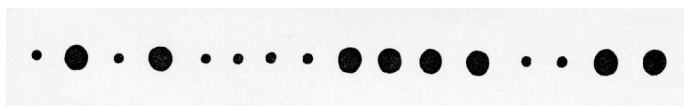
Тонови во среден регистар



Тонови во низок регистар

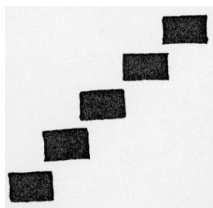


Четвртини



Низа на тонови со кратко и долго траење

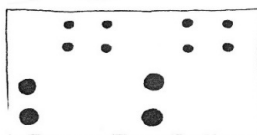
(на пр. осмини и четвртини, а малата точка може да биде вовед и во артикулацијата стакато)



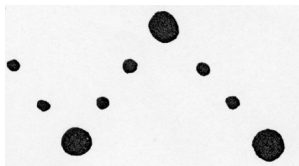
Низа на кластери врз црни клавиши
почнувајќи од пониски кон повисоки
регистри



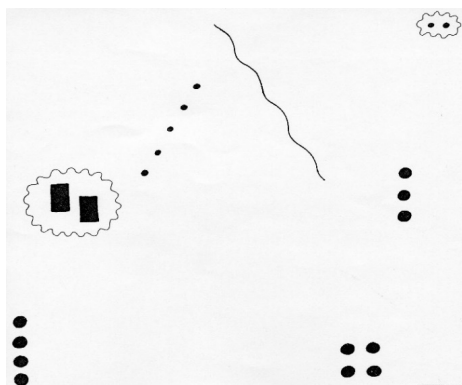
Кластери во лева и десна рака
(левата свири кластер врз трите црни
клавиши, а десната врз двете - со нив
се изразува лик на тигар)



Терци во лева рака со подолго траење и терци во десна рака со пократко траење (стакато) - со нив се изразува лик на жаба

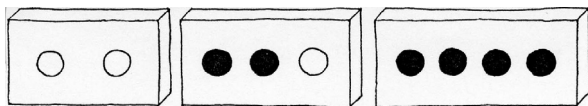


*Мелодиско движење во терци надолу и нагоре со пократки и подолги тонови
(пример: сол, ми, до-о, ми, сол, до-о, сол, ми, до-о)*

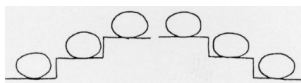


Мала композиција

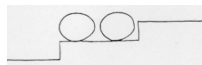
По графичката нотација, Шведхелм продолжува со преднотација како постапен вовед во нотното писмо.



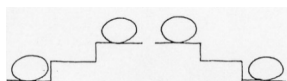
*Вовед во половини и четвртини ноти со домино плочки под кои може да се наведат зборови во слогови
за полесно изразување на ритамот*



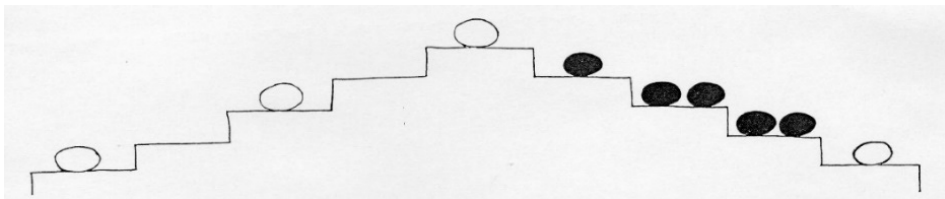
Низа од три последователни тонови кои се движат нагоре и надолу



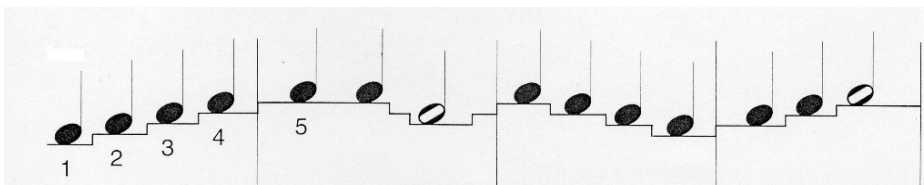
Два исти тона



Мелодиско движење во терци нагоре и надолу



Мелодија од пет тонови

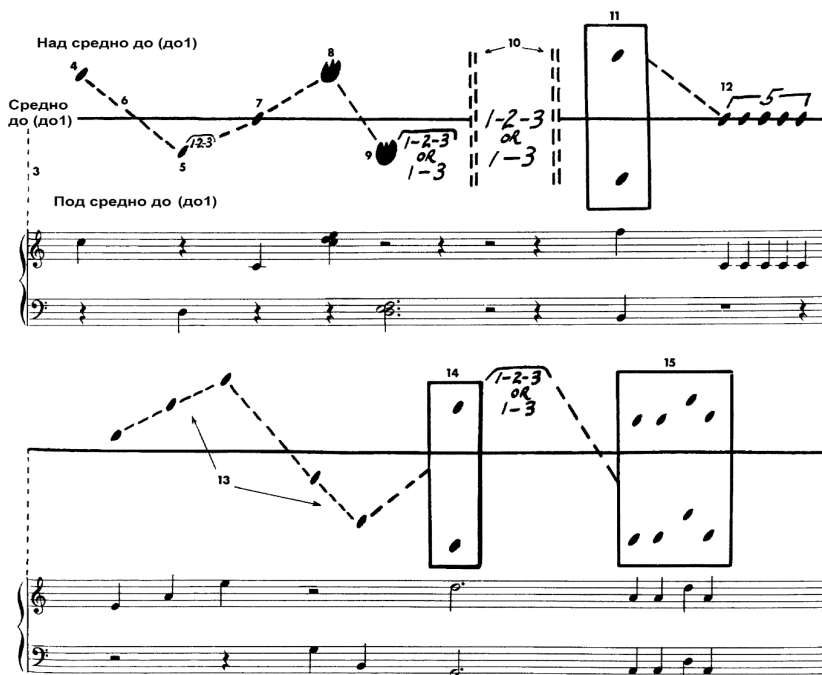


Музичка пиеса

Со ова завршува првата книга од методот *Свирење на пијано со глушецот* од Шведхелм. Втората книга од истоимениот методот започнува со учење и свирење по ноти (Schwedhelm, 1998).

Друг оригинален пример на детално разработена графичка нотација и музичка преднотација се наоѓа во методот по пијано *Мала авангарда* на американскиот автор Стивен Ковело. Методот се состои од две книги, објавени во 1974 и во 1979 година. Системот на графичка нотација и музичка преднотација во методот бил тестиран во период од четири години кај просечно талентирани деца од градот Њујорк, САД. Според авторот Ковело, овој систем дал подобри резултати во однос на вообичаениот.

Првата книга од методот е наменета за деца од предучилишна возраст (Covello, 1979). Се состои целосно од импровизација, претставена преку графичка нотација. На секој час се совладува одредена графичка нотација, преку нејзино свирење со импровизација. Графичките нотации се постапни и приспособени за возраста на децата. На почетокот од првата книга во првата илустрација се претставени сите застапени графички симболи и се наведува како тие би звучеле ако се напишани со нотно писмо.

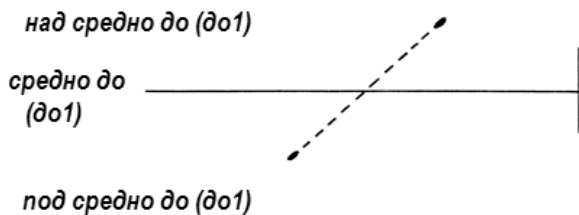


Илустрација 1
со застапени графички симболи во првата книга од Мала авангарда од С. Ковело и нивна изведба со музичка нотација

Подолу се наведени лекциите бр.1, 2 и 12 со цел да дадат јасен увид во начинот на употребата на графичката нотација во првата книга на Мала авангарда од Ковело.

ЛЕКЦИЈА 1

Една од најкратките пиеси на светот



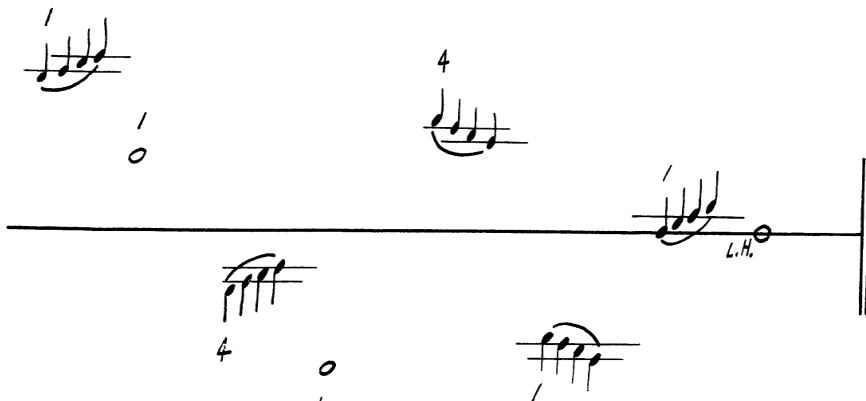
ЛЕКЦИЈА 2



Илустрација 1
со музичка преднотација во втората книга на Мала авангарда од С. Ковело
и нејзина изведба со музичка нотација

Подолу се наведени три пиеси од втората книга на *Мала авангарда* во кои јасно се гледа постепениот премин од музичка преднотација кон музичка нотација. Плесата со наслов *Првите американци* е последната со музичка преднотација од втората книга. По неа се изучуваат пиеси со музичка нотација.

ПРАШИНА ВО СОНЧЕВИОТ ЗРАК

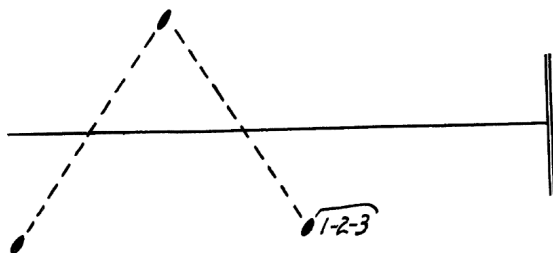


1. Научи да ги броиш нотите.

2. Научи да свириш и да броиш гласно бавно и еднакво.

Броењето започнува кога тонот е притиснат. Свирењето е умерено бавно, освен ако ознаката за темпо не означува побрзо свирење.

КОЈ КАЖА НЕ?



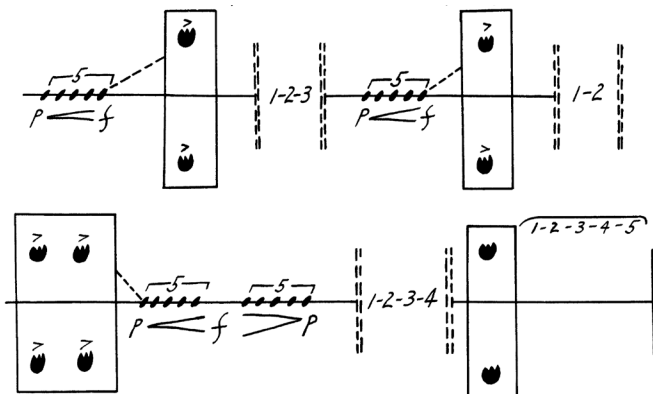
ЛЕКЦИЈА 12

1. Научи да свириш пиеса од два реда, секогаш читајќи од лево кон десно.

2. Научи да свириш долга пиеса течно и рамномерно, посебно кога од првата линија се префрлаш кон втората.

3. Види го знакот и научи да ги свириш нотите кои се бројат со две раце заедно.

СПРИЈАТЕЛУВАЊЕ СО ГОЛЕМОТО КУЧЕ



Во втората книга од методот *Мала авангарда* е застапена музичка преднотација преку која ученикот постепено се воведува во музичката нотација (Covello, 1974). Ученикот се поучува графички да ја следи мелодиската линија, да ги препознава нотните шаблони и постепено да го совладува нотното писмо. На почетокот од втората книга во првата илустрација е претставена музичката преднотација и како таа би звучела ако е напишана со нотно писмо.

ВЕЧЕРЕН ВОЗ

MODERATO
4

mf

Rit...

Rit...

ПРВИТЕ АМЕРИКАНЦИ

ALLEGRETTO
2

mf

3 3 SEMPRE

2nd TIME Rit...

Претставените начини на графичка нотација и музичка преднотација во методите по пијано на Шведхелм и Ковело даваат увид во неограничените можности на вовед во нотното писмо кај децата од предучилишна возраст. Наставниците по пијано можат да ги користат претходно наведените начини, но можат да измислат и свои со помош на нивните мали ученици. Резултатите се посебно видливи кај децата кои сакаат да цртаат и на тој начин да создаваат свои графички картички.

Користена литература

- 1.Covello, S. (1979). *The little Avant-Garde, A Piano Method for Preschooler* (Third edition). New York: Schirmer.
- 2.Covello, S. (1974). *The little Avant-Garde II, The Innovative Piano Method for Beginners*. New York: Schroeder & Gunther.
- 3.Gordon, E. (1997). *Learning sequences in music: Skill, content, and patterns – a music learning theory*. Chicago: G.I.A. Publications.
- 4.Heilbut, P. (1993). *Klavier spielen Früh-Instrumentalunterricht, Ein pädagogisches Handbuch für die Praxis*. Mainz: Schott.
- 5.Laskri, D., & Papazian, C. (2001). *J'apprends le piano* (pour les 4-7). Paris: Edition Delrieu.
- 6.Runze, K. (1982). *Zwei Hände – zwölf Tasten, Band 1, Ein Buch mit Bildern für kleine Klavierspieler: Spielbuch ohne Noten*. Mainz: Schott.
- 7.Runze, K. (1984). *Zwei Hände – zwölf Tasten, Band 2, Spiel mit Noten*. Mainz: Schott.
- 8.Schwedhelm, B. (1996). *Klavierspielen mit der Maus, Band 1, Spiel ohne Noten*. Hamburg:Sikorski Verlag.
- 9.Schwedhelm, B. (1998). *Klavierspielen mit der Maus, Band 2, Spiel mit Noten*. Hamburg:Sikorski Verlag.
- 10.Suzuki, S. (1978). *Suzuki Piano School, Volume 1*. New Jersey: Princeton.
- 11.Uszler, M., Gordon, S., & Smith. S. (2000). *The Well-Tempered Keyboard Teacher (Second Edition)*. Belmont, CA: Schirmer.

СОРАБОТКА НА СЕМЕЈСТВОТО И УЧИЛИШТЕТО - ПАТ ДО КВАЛИТЕТНО ВОСПИТАНИЕ И ОБРАЗОВАНИЕ

Лидија Јорданова¹

¹ Музичка академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
lidiya.jordanova@ugd.edu.mk

Апстракт. Семејството како прво социјално и животно опкружување во кое личноста се развива и формира и училиштето како претставник на институционалното воспитание и образование се примарни фактори во развојот на секој поединец. Во современите услови на живеење и новата концептуализација на образованието старата тема за соработката на семејството и училиштето добива ново значење. Новиот начин на поимање на оваа тема создаде можност за поголема улога и простор на делување на родителите во општеството и училиштето, а со тоа и нови стратегии на вклучување на родителите во воспитно-образовниот процес на нивните деца. Брзиот напредок на науката и техниката, производството, брзото темпо на животот и работата придонесоа и предизвикаа промени во семејството со што се наметна потребата за поодговорно и поуспешно родителство, партиципирајќи во воспитувањето како еден од клучните и витални фактори во развојот на детето.

Клучни зборови: *семејство, училиште, соработка.*

1. Вовед

Родителите и училиштето се важни и неопходни услови за развојот на детето, а чинот на родителството е длабока лична одговорност. Имајќи ги предвид современите услови на живеење, улогата на семејството во воспитанието на децата сè повеќе станува неопходна и важна. Поради оваа концентрација на трајна одговорност за добросостојбата на оние кои се кривки и зависни од возрасните, родителството е најсериозниот, најтешкиот и најблагодарниот проект за најголемиот број возрасни низ целиот нивен живот. Подигањето на деца за голем број возрасни е

средишен проект во животот, извор на длабоко задоволство. Децата се идни граѓани и независни суштества со сопствени интереси. Во воспитно-образовната работа неопходна е соработката на семејството и училиштето што претставува еден од условите за изразување на позитивни ефекти во воспитно-образовниот процес. Реализацијата на воспитно-образовната работа, покрај константната соработка, подразбира и самоиницијативност на родителите за некоја од формите на соработка.

Имајќи го предвид непроценливото значење на родителите и училиштето врз развојот на детето, ќе се обидеме низ теоретско разгледување на ова многу значајно гледиште да добиеме сознанија за улогата, влијанието и значењето на родителите и училиштето врз детскиот развој.

2. Концептот на семејно воспитување во современиот систем на педагошки дисциплини

Семејството како една од централните компоненти на социјализацијата и воспитанието која историски се менувала и развивала била под силно влијание на испреплетените општествено-економски, биолошки и психичките фактори. Сложеноста на семејството и тешкотиите кои се јавуваат во процесот на нејзиното проучување бараат соработка на голем број науки како природни така и општествени. Така и педагошката теорија доживува трансформација прераснувајќи во интегративна област која ги респектира и употребува принципите на интердисциплинарност на науките, истражувајќи прашања упатени за семејството и неговиот развиток проучувајќи го односот помеѓу: дете – родители, деца – деца, семејство – општество, деца – воспитно-образовни вредности, родители – воспитание, семејство – училиште и училиште – деца (Петровска, 2009: 26). Според современите психолози, примарната социјализација на детето секогаш се врши во рамките на примарните групи, односно во помали групи каде што заемните односи меѓу луѓето се лични, спонтани, човечки, интимни и поединецот до некоја мера ужива заштита, симпатија и сигурност на групата (Бергант, 1973: 6). Семејството е првата средина во која детето ги осознава и ги добива првичните сознанија за неговото опкружување за она што е добро и зло, за убавото и неубавото (Несторовска, 1997: 42). Во семејството детето учи што е љубов, се стекнува со чувството за припадност, безбедност и сигурност што е блискост, внимание, а сето ова ќе му биде база од која ќе произлезат знаењата, вештините, ставовите, вредностите кај личноста.

Според *систематската семејна теорија* која е една од најшироко користени парадигми за изучување на семејството во рамките на општествените и хуманистичките науки, семејството е *динамична*

организациона единица која се состои од повеќе членови кои делуваат како одредени меѓусебно поврзани системи кои се насочени кон целта, тие се динамични и влијаат на околината, но и семејството е подложно на влијанието од околината (Зукович, 2008: 429).

Според германскиот педагог Херман Гизек, семејството во суштина е животна заедница, функционално поле за учење. Семејниот живот ги задоволува основните човекови потреби за:

- сигурност;
- признавање и доверба;
- воведување на детето во социјалните и културни норми;
- темел на социјален и емоционален модел на заедничкиот живот на луѓето;
- отвореност на семејството кон надворешниот свет;
- стекнување на релативно стабилни искуства и континуирана солидарност.

Меѓутоа во семејството не е се така совршено, па покрај позитивните катактеристики Херман констатирал и некои импулси кои можат да бидат дури и блокирачки:

- високите меѓусебни емоционални барања на членовите на семејството, со надеж дека утеха за неуспехот ќе најдат во кругот на својот дом (Петровска, 2009: 30);
- стекнатите искуства во кругот на семејството не се доволни за одржливост надвор од семејството;
- големата емоционална и социјална поврзаност за членовите на семејството.

3. Воспитната функција на семејството

Детето стекнува диспозиции во семејството кои се поволни за учење или не. Се здобива со одредено ниво на барања, мотивација за учење, самоконтрола или способност за кооперација. Исто така, доаѓа до израз и влијанието на семејството врз ставовите, интересите, стекнувањето на знаења, формирање на слика за себе (Несторовска 1997: 43).

Од големо значење е општата атмосфера што владее во семејството, како што се чувството на сигурност, доверба и љубовта, понатаму меѓусебното однесување на родителите, како и односот кон нивните деца во периодот на психофизичкиот развиток на детето во времето на пубертетот кога адолесцентот живее во еден посебен свет, има свои објаснувања за мноштво појави со кои се сретнува или пак лута во изнаоѓањето на правилни одговори и решенија. Отсуството на родителот

или прекинувањето на контактот со детето во периодот на психофизичкиот развој не може со ништо да се надополни. Оние деца кои не се сигурни дека родителите водат доволно грижа за нив или пак дека не ги сакаат доволно голема е веројатноста дека ќе развијат општествено-негативни особини. Брзото темпо на живот, современата техника и технологија наметнуваат поголема динамика, разновидни содржини и активности, а ова пак влијае на што поодговорно и поуспешно извршување на многубројните улоги на родителите. Воспитанието е сложена и одговорна дејност за која родителите не се подготвуваат. Впрочем, тие ги воспитуваат своите деца најчесто по моделот на своите родители, поаѓајќи од личните желби, потреби, можности и способности.

Процесот на идентификација е најприсутен во семејството и детето поистоветувајќи се со своите родители ги усвојува позитивните и негативните особини. Дали детето ќе ги усвои позитивните или негативните особини, пред сè, зависи од:

- образовното и културното ниво на родителите;
- семејното воспитание;
- работната средина;
- општествената средина.

Успешното воспитание е возможно во една емоционална, пријатна и топла атмосфера каде што меѓу членовите на семејството постои непосредна комуникација, заемна помош и меѓусебно разбирање. Воспитанието во семејството бара добро познавање на детето, трпение и добро смислени постапки во однос на поставените задачи, јасност и доследност во воспитните постапки (Будимир-Нинковић, 2008: 38).

Општествената улога на родителите не е постојана, таа се менува во склад со развојот на семејната заедница. За да можат овие улоги да ги постигнат родителите треба да се погрижат и пошироката општествена заедница. Целта на семејното воспитание се менувала со промените во различните општествени епохи. Меѓутоа, за што поуспешно семејно воспитание нужно е да се има предвид неговата општа цел, а тоа е: *обезбедување на услови за нормален физички, интелектуален, социјален и емоционален развој на децата и младите односно формирање на здрава, стабилна, работна и добро приспособена личност* (Будимир-Нинковић, 2008: 39).

4. Воспитната улога на училиштето некогаш и денес

Училиштето како воспитно-образовна институција во минатото и денес е во постојана трка за градење на системот на знаења, вредности, ставови, погледи и идеологија која би била во склад со постоечкиот

систем на живеење. Како резултат на крупните општествени промени, училиштето денес прави огромни напори да ги следи сите тие промени, да ја модернизира својата работа, да ја осовремени наставата, да ги збогати содржините и методите на работа.

Според Сузић Н., современата цивилизација бара ново училиште, нови методи на учење и подучување. Во 21 век ќе се бараат нови квалитети на личноста, како што се брзото пронаоѓање и употребата на информациите, способноста за комуницирање и демократски усогласени ставови, толеранција и отвореност, подготвеност за перманентно учење и усовршување. Сузић констатирал дека стереотипот на традиционалното училиште произведува когнитивен стил кој во подоцнежниот живот ја одвојуваат личноста од креативноста и демократичноста (Сузић, 1999).

Иако се прават многу напори за создавање на солидни претпоставки за реорганизација на воспитно-образовната дејност, сепак во училиштата е присутен традиционалниот и автократски однос на наставникот кон ученикот, барањето на безусловно почитување наместо поттикнување, барањето на безусловно почитување на однапред дадени норми наместо свесна самодисциплина. Како друга забелешка која се детектира во работата на училиштето се сложените и преобемни натставни содржини, ригидните и едностарни применувани облици и методи на работа кои поттикнуваат на вербализам и формализам во знаењето на ученикот.

Училиштето не е единствена институција за образование и воспитување на децата и младината. Многу млади луѓе се воспитуваат во согласност со училишните норми, но исто така голем е бројот на оние кои својот воспитен процес го реализираат надвор од училишните норми.

Ако образованието е базичен носител на глобалната општествена структура, постоечката состојба изискува барања на форми на соработка помеѓу два витални сегменти во општеството, какви што се училиштето и семејството кои се приоритети во процесот на социјализацијата на личноста.

Досегашната природа на човековиот развиток укажува на тоа дека промените на институциите семејство и училиште се одвиваат во склад со севкупните општествени промени, но со способност за постојано опстојување на овие институции. Овие перманентни промени кои се случувале и се случуваат во овие институции според современите педагози, психолози, треба да се третираат како процес кој поседува континуитет и склоност кон реална адаптација и промена. Радикалните промени на вредностите како едни од најтрајните елементи на културата на ниво на општеството предизвикаа целосна трансформација на општествениот систем. Она што важеше за традиционално, позитивно, морално, корисно

и добро се замени со нов систем на вредности. Тоа пак доведе до големи промени во начинот на однесувањето на младата генерација како на релација родител-дете, така и на релација наставник-ученик.

Современиот воспитно-образовен систем треба да се стреми кон почитување на индивидуалните особини на личноста, почитување на можностите и афинитетите на поединецот, приспособување и растоварување на наставните планови и програми со можност за изборни факултативни предмети. Современата образовна дејност бара и обезбедување на кадровски и материјални услови, соодветна технологија, солидна наобразба и перманентно усовршување на наставничкиот кадар кој ќе биде во чекор со времето во кое живееме. Исто така, соработката на родителите и училиштето во воспитанието на младата личност претставува составен и неопходен дел во денешните услови на живеење.

5. Соработка на училиштето со семејството

Во училишниот период детето се развива во интеракција со разновидните фактори. Родителите и училиштето се најважни во неговиот раст и развој, особено ако не се спротивставени и ако помеѓу нив постои добра комуникација и соработка. Поради тоа е неопходно семејството и училиштето во процесот на воспитанието да делуваат координирано (Јанкович, 2008: 37/48).

Укажувајќи на големото психолошко, социолошко и педагошко значење на соработката на училиштето со семејството, К. Шкалко акцентот го ставал на следните атрибути на релација училиште -семејство:

- родителите треба масовно да се приближат до училиштето;
- да соработуваат во решавањето на училишните прашања;
- да им се помогне на родителите во разбирањето на воспитните цели и задачи;
- да се координира воспитната работа во училиштето и родителскиот дом;
- да се дадат практични напатствија за воспитно делување на родителите во нивниот дом.

Резултат од ваквата соработката на училиштето со семејството треба да биде доживување на училиштето од страна на родителите како нешто свое внесувајќи го во сферата на своите интереси, рашавајќи прашања кои се поврзани со среќната иднина на нивните деца и општествената средина.

Според Несторовска, состојбата која е присутна во образованието кај нас на релација училиште-семејство ја објаснува на два начина:

- незинтересираноста на родителите за работата на училиштето во кое се образува нивното дете ја објаснува со фактот дека главна обврска

на родителите е да го запишат нивното дете, а тие да ги решаваат егзистенцијалните проблеми;

- преоптовареноста на наставниците со наставна и административна работа и констатацијата на наставниците дека родителските состаноци не треба да им претставуваат обврска (Несторовска, 1997: 45).

Од овие причини најчесто соработката помеѓу наставникот и родителите се сведува на давање на информации за успехот и поведението на ученикот, а најчеста форма која се користи се индивидуалните средби или родителските состаноци. Во овој контекст и Шкалко истакнува дека сè уште не се сфаќа значењето на соработката со родителите за поуспешна и полесна работа со децата. Според него постојат наставници кои сметаат дека главна цел е да ги информираат родителите, особено кога успехот и дисциплината на ученикот не се задоволителни за да не ја преземат врз себе целата одговорност. Други, пак, наставници ставаат акцент на барањето на материјална помош од родителите за разни школски потреби, а има и случаи кои тежиштето го поставуваат на репрезентативна соработка која постои само на хартија, одржување на состаноци и држење на говори.

5.1. Претпоставки за успешна соработка помеѓу училиштето и родителите

Во современите услови на живеење и со новата концептуализација на образовниот процес, старата тема за соработката помеѓу училиштето и семејството добива ново значење. Новиот начин на гледање на оваа тема се отсликува со придавање на сè поголемо значење на стратегиите на нивното вклучување во процесот на образовниот и воспитен развој на нивните деца.

Новата визија на вклучување на родителите е концептуализирана како сеопфатна поддршка на партнерството на семејството и училиштето. Некои автори укажуваат на повеќе образовни и воспитни значајни пораки кои децата ги добиваат кога гледаат дека наставниците и родителите се поврзани и дека соработуваат.

5.2. Општествен, училиштен и индивидуален контекст на соработка

Многубројните истражувања покажуваат дека поврзаноста на родителите со училиштето е резултат на мноштво сложени феномени, како што се: структурата на семејството, културната рамка на функционирањето, образовно-економскиот статус, етничкото потекло,

училишниот успех. Вклучувањето на родителите од страна на училиштето преку родителските и индивидуалните состаноци, писмените известувања за успехот на детето, учеството на родителите во донесувањето на одлуките поврзани со активностите на училиштето зависат од целокупниот општествено-историски и економски контекст во кој таа соработка се одвива, од карактеристиките на училиштето, родителите и наставниците. Кога станува збор за успешна програма на вклучување на родителите од особена важност се училишната клима (атмосферата во училиштето), колаборацијата и комуникацијата.

Поимот *училишна клима* зазема истакнато место во концептуализацијата на соработката. Овој поим претставува синтеза на сите околности во кои се одвива процесот на образование и воспитување и односите кои постојат меѓу учесниците на воспитно-образовниот процес (Јоксимович, Богуновиќ, 2005).

Но треба да се прави разлика помеѓу две различни но сепак поврзани видови на училишна клима и тоа:

- климата која се однесува на процесот внатре во училиштето, меѓусебните односи на сите актери во училишната средина, а посебно односите меѓу вработените;
- училишна клима која се однесува на училиштето како целина, на прашања поврзани со соработката на училиштето и семејството, родителите.

Всушност, станува збор за потесно одредување на поимот училишна клима која ги вклучува ставовите, знаењата и однесувањата на вработените во училиштето, чии ефекти трансцендираат во рамките на училиштето и се рефлектираат во сферата на семејството на ученикот.

Индивидуалните својства и искуствата, како на наставниците така и на родителите, се важен фактор на развивање на партнерство меѓу училиштето и семејството. Како специфични карактеристики поврзани со наставниците и родителите кои придонесуваат за нивната соработка и поврзаност се: вклученост, заинтересираност и ангажирање за решавање на проблемот, подготвеност да се одвои време, отвореност за комуникација, внимателно слушање, конкретизација во разговорот, подготвеност да се прифати незадоволството од другата страна.

5.3. Форми на соработка

Просторот на соработка на училиштето и семејството е сложена и динамична дејност. Оваа соработката бара многу уметност, ефикасност и креативност во процесот на планирањето, програмирањето и организацијата на истата. Најважен и најголем дел во полето на соработка се реализира

и спроведува во одделенските заедници, па оттука и програмите треба да бидат што поконкретни и оперативни. Формите на соработка меѓу училиштето и родителите можат да бидат различни. Некои од тие форми се резултат на современите технички можности кои се појавија, но сепак најчести форми на соработка кои се спроведуваат во секојдневната пракса како кај нас така и во светот се: родителските состаноци или предавања за родителите, педагошка едукација на родителите и зголемување на воспитната компетентност.

Гледано во целина, најчести форми на соработка се следните:

- развивање на позитивно семејно воспитание;
- подобрување на комуникацијата помеѓу училиштето и семејството;
- поттикнување на родителите на волонтерска работа во училиштето;
- помош на родителите како да му помогнат на детето во учењето во нивниот дом;
- вклучување на родителите во раководењето и одлучувањето во врска со училиштето;
- вклучување на родителите во училишните реформи;
- помош во преодните периоди во развојот на детето.

Како актуелни слабости кои ја отежнуваат и прават помалку успешна соработката меѓу семејството и училиштето ги издвојуваме:

- недоволната информираност од двете страни за потребата и значењето од соработката;
- немање доволно ентузијазам и желба за соработка;
- родителски состаноци на кои се зборува за оцените за некои родители се доста непријатни;
- постоењето на миленици во одделението;
- пристрасност на родителот кон своето дете и отсуство на објективност;
- нереални очекувања на родителот од наставникот и училиштето;
- недоволно респектирање на мислењето на наставникот (Флорич, 2006:105).

Во прилог на ова може да заклучиме дека соработката на семејството и училиштето е повеќе од неопходна. Потврда за тоа се позачестените проблеми на воспитанието во современите околности кои сè повеќе се усложнуваат. Затоа училиштето и семејството, заедно секој од свој аспект и на свој начин, се исправени пред новите предизвици на кои изолирано еден од друг не можат да одговорат комплементарно, туку само со продуктивна соработка, дополнување и меѓусебно помагање.

Заклучок

Од изнесеното во овој труд може да заклучиме дека во воспитно-образовната работа е неопходна соработката на семејството и училиштето како еден од условите за постигнување на позитивни резултати во воспитно-образовниот процес и императив за успех и напредок на детето. Соработката треба да започне од моментот кога детето станува дел од образовната установа и понатаму да се продлабочува и да биде во функција на исполнување на адекватните воспитно-образовни задачи. Секое семејство е единствена целина, а со тоа и се разликува од останатите семејства. Во поглед на воспитно-образовната работа семејствата се единствени во желбата за што подобро воспитание и образование на своето дете. Семејството претставува пример и модел на детето за усвојување на општествено-социјален облик на однесување и градење на детската индивидуа. Она што семејството го започнува и развива кај своето дете училиштето треба да го продлабочи, а пак она што се развива во училиштето семејството треба да го следи и поттикнува.

Користена литература

- Бергант, М. (1973). „Промене породица и проблеми породичног васпитања“. часопис *Педагогија* бр.1, Београд, стр.6
- Зборник института за педагошка истражувања, бр.1, 2008,152-171
- Зукович, С. (2008). „Прегледни научни рад“. *Педагогија*, Нови Сад: Филозофски факултет
- Јанкович, Д. (2008). *Претпоставки за успешна сарадња школе и породица*. Сомбор: Педагошки факултет, стр. 37-48
- Македо, С.Јанг, И. (2008). *Детето, семејството и државата*. Скопје: Табернакул
- Милошевич, Н.(2002). *Прегледни чланак*. Београд: Институт за педагошка истражувања, стр.193-212
- Несторовска, К. (19970). *Соработка на училиштето и родителите*. Битола: Микена,
- Петровска, С. (2009). *Семејството и воспитанието на децата*. Скопје: УГД
- Сузић, Н. (1999). Воспитање у условима промјена. У зборнику: *Педагошка реформа школе*. Београд - Москва: Руска академија образовања - Заједница учителских факултета Србије

МУЗИКОТЕРАПИЈАТА ВО ПРИСТАПОТ И РЕХАБИЛИТАЦИЈАТА НА ГОВОРНИТЕ ТЕШКОТИИ КАЈ ДЕЦАТА

доц. д-р Томислав Таневски ¹

¹ Универзитет за аудиовизуелна уметност
Европска, филмска, театарска и танцова академија, Скопје - Факултет
за применета музика
tomislav_tanevski@live.com

Апстракт. Трудот се осврнува на улогата на методологијата на музикотерапија во ублажувањето и надминувањето на најчестиот тип на говорни тешкотии кај децата - артикулациските нарушувања во флуентноста на говорот во вид на пелтечење или брзоплетост. Претставена е суштината на настанување на говорната тешкотија како резултат на нарушувањето на ритмот и темпото на говорниот процес, генетските предиспозиции и зачестеноста на јавување кај одредена популација на деца, како и провоцирачките фактори од трауматски доживувања и несоодветни и недоследни барања на опкружувањето (семејно, училишно, работно). Педагошко-методскиот пристап и рехабилитацијата на говорните тешкотии кај децата поаѓа од фактот што пелтечењето настанува поради прекин во автоматската контрола на говорот и координацијата на дишењето, фонацијата или артикулацијата. Од тие причини, неопходно е вклучување на музички перцептивни моторни задачи од типот на пеење и движење на музика, бидејќи кај овие деца треба да се користи т.н. музичко-ритмички стил на учење. Пеењето и телесните ритмички движења се користат како вежби за дишење и вежби за релаксација. Вежбите за дишење се насочени кон овозможување моторна говорна контрола преку тонирање и олабавување на групи на мускули кои учествуваат во создавањето на говорот (особено важно е регулирањето на циклусот на вдишување и издишување за овозможување на пасивното дишење при производството на говор). Вежбите за релаксација се користат за олабавување на мускулатурата на целото тело и специфичните групи на мускули на лицето, јазикот и грлото, со цел намалување на спазмите на мускулатурата кои се во основата на пелтечењето.

Клучни зборови: говорни тешкотии, пелтечење, музикотерапија, вежби за вдишување и издишување.

1. Вовед

1.1. Краток осврт на проблемот - говорни тешкотии кај децата

Според Концепцијата за деветгодишно основно образование, децата со говорни тешкотии спаѓаат во категоријата на деца со *посебни образовни потреби*, која се однесува на: *деца со пречки во психичкиот развој, деца со оштетен вид, деца со оштетен слух, деца со пречки во говорот, деца со пречки во движењето, долготрајно болни деца, деца со пречки во поведението и карактерот и деца со тешкотии во учењето* (МОН-БРО, Концепција, 2007:27).

Говорните тешкотии кај децата се вид на нарушување во гласовно-јазичната говорна комуникација. Гласовно-јазичните говорни нарушувања можат да бидат: *јазични* – во функција на она што се кажува и *говорни* – во функција на она како се кажува. И двата типа на вештини се во зависност од аудитивните вештини на дискриминација, редоследносат во слушањето и аудитивната меморија, како и можноста физички да се продуцира глас.

а) Јазичните тешкотии се јавуваат како *тешкотии во изразувањето (експресија) и тешкотии во разбирањето на изговореното (рецепција)*, со одредена спорост во развојот на јазичните вештини.

б) Тешкотиите во говорот се јавуваат како артикулациски нарушувања во флуентноста од тип на пелтечење или брзоплетост.

в) Нарушувања на гласот се јавуваат од тип на непримерна висина на глас, непримерен квалитет, непримерна резонантност или траење.

Артикулациските нарушувања во флуентноста на говорот претставуваат, пред сè, *тешкотии во говорот настанати поради нарушување на ритмот и темпото на говорниот процес*. Едно од најаспектираните нарушувања на ритмот и темпото на говорот е **пелтечењето**, кое се манифестира во облик на спастични, ненадејни, неволни прекинувања на говорниот тек со повторување и продолжување на гласови или слогови, дури и со неможност за започнување на говорот; кое од своја страна влијае на соціоемоционалниот интегритет на личноста на детето. Но, со соодветен педагошко-психолошки пристап може во голема мерка да се ублажи и личноста да го изрази својот потполн когнитивен капацитет.

Пелтечењето настанува поради прекин во автоматската контрола на говорот и координацијата на дишењето, фонацијата или артикулацијата. Докажана е генетска предиспозиција за пелтечење со поголем ризик од 3-5 пати кај машките деца отколку кај девојчињата и се јавува најчесто

на 4-5-годишна возраст. Во основа се работи за неврофизиолошки дефицит на сензомоторна и моторносензорна трансмисија, покачен тонус и стабилност на вегетативниот нервен систем, како и недоволна латерализација на мозочните хемисфери. Како провоцирачки фактори за пелтечење се наведуваат: стрес, несоодветни и недоследни барања од опкружувањето (семејно, училишно, работно), неускладеност помеѓу вербалните и невербалните пораки, заболувања и престои во болница во раното детство, инсистирање за промена на постоечка леворака доминација кај детето во деснорака.

Постојат повеќе видови на пелтечење:

- *Физиолошко пелтечење* – се јавува рано на 2-3-годишна возраст кога детето се среќава со нови зборови и апстрактни поими, не го познава и спонтано престанува поради несвесноста на детето за истото. Сосем природно е детето да греши и „да се сплеткува“ во говорот, а премногу грижливите мајки со несоодветни барања за возраста на детето можат да доведат до појава на комплекси и подолго траење на физиолошкото пелтечење.
- *Примарно пелтечење* - слично на физиолошкото пелтечење, но со поизразени прекини и почесто повторување на гласови и слогови, кое го привлекува вниманието на слушателот и детето станува свесно за проблемот.
- *Секундарно (вистинско) пелтечење* - се јавува во облик на општа мускулна напнатост на целото тело, а особено на говорните органи, со развивање свесност кај детето дека е личност која пелтечи. Кај детето се јавува страв од говор, тикови и одбранбени движења, со што пелтечењето има повратно дејство на психата на детето и може да доведе до тешкотии во учењето и емоционално-социјални проблеми.
- *Акутно (абруптно) пелтечење* – се јавува одеднаш како реакција на психолошка или физичка траума и зголемена емоционална реакција на личноста поради настанатата траума.

1.2. Зошто музикотерапија во педагошко-методскиот пристап и рехабилитацијата на говорните тешкотии кај децата

Музиката е мултисензорно искуство кое вклучува слушање, гледање, движење и чувствување, а создавањето музика е природна дисциплина низ која се развиваат сензорната перцепција и психомоторни вештини. Мултисензорното искуство овозможено слушајќи и чувствувајќи музика, гледајќи музички активности (балетски претстави, оперски претстави и сл.) и движејќи се според музика, претставува базичен постамент на еден

музички образовен курикулум, а особено за личност со посебни образовни потреби.

Бидејќи „музикотерапијата ја користи музиката или музичките елементи (звук, ритам, мелодија и хармонија) за олеснување и мобилизација на комуникацијата, организацијата, експресијата на личноста...“ и согласно принципите на музикотерапија, *ритмот е организатор* - сампосебесоздававременскиредоследи *ритмот е енергатор* - постои сам за себе без останатите музички елементи; методологијата на музикотерапија е еден од препорачаните пристапи за справување со говорните потешкотии кај децата. Методологијата на музикотерапија користи музички искуства за организирање на опкружување неопходно за поставената рехабилитациона цел: пеење, свирење музички инструменти, телесни ритмички движења, импровизација, komponирање и слушање музика.

Во пристапот и рехабилитацијата на говорните тешкотии кај децата најчесто се користат *пеењето* и *телесните ритмички движења* со цел за нивно искористување како *вежби за дишење* и *вежби за релаксација*. *Вежбите за дишење* се насочени кон овозможување моторна говорна контрола преку тонирање и олабавување на групи на мускули кои учествуваат во создавањето на говорот (тргнувајќи од усната празнина па сè до белите дробови). Особено важно е регулирањето на циклусот на вдишување и издишување за овозможување на пасивното дишење при производството на говор. *Вежбите за релаксација* се користат за олабавување на мускулатурата на целото тело и специфичните групи на мускули на лицето, јазикот и грлото со цел намалување на спазмите на мускулатурата кои се во основата на пелтечењето.

Дишењето е физиолошки процес во кој воздухот навлегува во белите дробови и го шири градниот кош при вдишување, а при издишување градниот кош се стега, создавајќи воздушна струја потребна за создавање на звук. Се вдишува со помош на мускулите за вдишување (дијафрагма, меѓуребрните вдишни мускули), а се издишува пасивно со попуштање на мускулите за вдишување. Но, може и активно да се издишува со помош на stomачните и меѓуребрните мускули. Правилното дишење е неопходно за секоја човекова активност, а особено за пеењето како музикотерапевтска активност за говорни тешкотии. Во текот на пеењето, дишењето е свесно и контролирано, управувано со желбата на пејачот. По некои особини, тоа се разликува од обичното дишење. Кај обичното дишење траењето на вдишувањето и издишувањето е приближно еднакво и се издишува пасивно, додека кај пеењето мора да се продолжи траењето на издишувањето во сооднос со должината на музичката фраза која треба

да се отпее во еден здив. Со тоа се продолжува времето на издишување и се намалува можноста за пелтечење. При пеење, процесот на дишење се состои од три фази: *вдишување, задржување на здивот и издишување*. Вообичаено се вдишува преку нос, без вдишување на претерана количина на воздух со која се оневозможува меѓусебното усогласено работење органите кои учествуваат во пеењето. На одредени делови од песната, кога помеѓу фразите нема пауза, земаме краток и брз здив, и тоа истовремено и преку нос и преку уста. Краткото, испрекинато и површинско дишење е причината што детето при пеењето „голта“, односно не изговара одделни гласови или слогови од текстот, особено на почетокот или на крајот од пеењето, што всушност се случува и при пелтечењето. Затоа, треба да го научиме детето како правилно да дише и да владее со здивот.

Примерите на вежби што следат се наменети за деца од предучилишна и рана училишна возраст, кога треба да се започне со постапки за намалување и надминување на проблемот на пелтечење.

Вежби за вдишување: Пред да прозвучи тонот, целиот вокален инструмент треба да се подготви за примање воздух и отворање на резонаторите. Тоа се постигнува со длабоко, полно вдишување, кое ја отвора и шири носната шуплина, ја олабавува долната вилица, го шири вратот и градниот кош.

Пример за вдишување со отворена уста

- Кога наутро се будиме, зеваме...
- Кога сме тажни или кога ни е здодевно, воздивнуваме: ааах...

Примери за вдишување со затворена уста

- На масата има цвеќе. Го вдишуваме неговиот мирис со затворена уста и затворени очи и се обидуваме да го препознаеме цвеќето, а потоа вдишуваме со отворена уста и настојуваче вдишувањето да биде бесшумно.
- Децата лежат на под и „спијат“ и длабоко дишат со затворена уста.

Кога децата се стекнале со вештина на контролирано вдишување и издишување ги спроведуваме следните вежби:

- Децата длабоко вдишуваат, го задржуваат здивот и притоа изговораат два до три збора, а потоа постепено издишуваат.
- Наставникот брои (еден-два-три), децата вдишуваат, па го задржуваат здивот додека тој брои еден - два, а потоа децата полека го испуштаат воздухот додека наставникот повторно брои (еден, два, три, четири).



Вежби за издишување: Воздухот што го вдишуваме треба потполно и да го издишеме. Издишувањето може да се одвива постепено со ритмички изговор на некој глас. *Фрикативните* согласки **ф, с, ш, в, х** (спиранти) посебно се соодветни за постепено издишување. Спирантите овозможуваат контролирано издишување со различен степен на јачина, кое придонесува за постепено, контролирано враќање на напнатоста на дијафрагмата од положба на вдишување во положба на нејзино олабавување.

Примери:

- Локомотивата испушта пареа: *ф*----, *ш* ----
- Кога ќе се дупне топката или балонот, воздухот излегува правејќи: *с*-----
- Согласката „х“ ја употребуваме во спој со самогласка и тоа: кога одмрзнуваме замрзнат прозорец, ги загрева смрзнатите прсти: *ху*---

Искористениот воздух може нагло да се издише, а притоа секогаш воздухот се вдишува со кратки прекини. За овој вид на издишување најсоодветни се т.н. *експлозивни* согласки - **п, б**.



- Да пробаме наеднаш да ги изгаснеме свеќите од роденденска торта: *п,п,п,п,п,п,п*.
- Локомотивата се подготвува за на пат: *пх, пх, пх, пх*.

Сите горенаведени вежби се спроведуваат без напрегнатост, без згрченост на брадата и вратот и без подигање на рамената.

Користена литература

- Gordon, E. (2003), *Improvisation in the Music Classroom*, GIA Publications, Inc. Chicago.
- Gordon, E. et al. (1998), *MUSICPLAY: The Early Childhood Music Curriculum, Guide for Parents, Teachers and Caregivers*, GIA Publications, Inc. Chicago, IL 60638.
- James, W. (1996), *The Principles of Psychology*, Christopher D. Green Publisher, Toronto.
- Таневски, Т. (2010), *Методика на воспитно-образовна работа по музичко воспитание и образование*, Детски центар Цунцуле, Скопје.
- Таневски, Томислав, 2008, *Музикотерапија како методологија*, Центар за детско уметничко изразување, музикотерапија и психофизичка релаксација Цунцуле, Скопје.

МАКЕДОНСКИТЕ ПАРТИЗАНСКИ ПЕСНИ ЗА НОБ И РЕВОЛУЦИЈАТА

проф. д-р Родна Величковска¹

¹Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје
rodnavel@yahoo.com

Апстракт. Народноослободителната борба, како врв на вековната борба за слобода на македонскиот народ е опејана во голем број песни, кои претежно се создавани во духот на народната традиција. Тие претставуваат континуитет на револуционерните песни од илинденскиот период. Во оваа пригода се истакнуваат партизанските песни што се пееле за време на НОБ и револуцијата. Партизанските песни се раѓале во текот на борбите, а се создавани и по завршувањето на војната, преку кои народот им одавал големи признание на оние кои го жртвувале својот живот, за слободата на македонскиот народ во рамките на Југославија. По својата идејна насоченост овие песни се длабоко хуманистички, а потоа и антифашистички и претставуваат сведоштво на едно време.

Клучни зборови: ослободителна војна, Македонија, традиција, народно пеење.

„Оној народ, којшто така непосредно и со изострено чувство го воспевал својот живот, зулумите на турскиот поробуач, борбата и Гоце Делчев, љубовта разделбата, не можеше да ги остави во себе да вријат впечатоците од великите денови на народноослободителната војна. Тој мораше да ги излее низ стихови и мелодија, и да ја разнесе по целата земја славата на неговите партизани коишто го дочуваа црвено знаме!“

(В. Малески-Тале)

Народната песна како музичко-поетска творба на усната традиција на еден народот е создавана со нејзините сопствени поетски и музички сретства. Тие средства се должни да кореспондираат со уметничкиот идеал и естетскиот вкус на народот, кој преку неа ги изразува своите

мисли и чувства. Преку народната песна се отсликуваат душата, судбината и содржината на животот, како и револуционерното минато на еден народ, преку кои се истакнуваат одредени пораки, како главни толкувачи на сите оние историски настани испреплетени со судбината на нејзините творци кои живеат во ликовите на своите јунаци.

Барајќи излив на својата расположба и инспирација, македонскиот човек сè она што можел да го искаже со обични зборови го претворил во песна, а секоја од тие песни има своја порака и животни судбини (Каракаш, 1995: II). Ова е особено значајно за македонскиот простор на Македонецот, кој во околностите на постојана и долготрајна борба за опстанок на немирните балкански крстосници својата судбина цврсто ја врзува за националниот фолклор и народната песна, која станува најпрепознатлив знак на сите оние особености и вредности кои ги карактеризира еден народ. Народноослободителната борба, како врв на вековната борба за слобода на македонскиот народ е опејана во голем број песни, кои претежно се создавани во духот на народната традиција. Тие претставуваат континуитет на револуционерните песни од илинденскиот период. Настанати се во текот на НОБ кога македонскиот народ, под раководство на КПЈ на чело со другарот Тито, се бореа против окупаторот. За македонскиот народ не беше само ослободување од окупаторот, туку и остварување на вековниот сон и крунисување на долгата и тешка борба за национално ослободување (Каровски, 1980: 6).

Во оваа пригода се истакнуваат партизанските песни што се пееле за време на НОБ и револуцијата. Партизанските песни се раѓале во текот на борбите, а се создавани и по завршувањето на војната, преку кои народот им одавал големо признание на оние кои го жртвувале својот живот за слободата на македонскиот народ во рамките на Југославија. Значајните фактори при создавањето на партизанските песни е идејната насоченост кон музичко-поетското барање и обликување на мотивите, а темите најтесно се поврзани со идејните основи, целите, како и борбениот и револуционерен карактер. По својата идејна насоченост овие песни се длабоко хуманистички, а потоа и антифашистички и претставуваат сведоштво на едно време. Како што вели Симо Младеновски, партизанските песни носеа обележје на длабоко револуционерно движење, кое го менуваше и текот на нашиот иден општествен, политички и културен живот (Младеновски, 1983: 283). Тоа се вистинските уметнички достоинства што се потпираат врз народната музичко-поетска традиција „и се јавува како континуиран дел од борбените народни песни, дел кој добил поттик и замав од крупните настани и промени, со кои се карактеризирале востанието и револуцијата на југословенските народи“ (Пенушлиски, 1965: 46).

Еве еден пример во кој народниот уметник кој со голема умешност ги претставува југословенските народи како братски заедници со единствена цел ослободување од окупаторот:

Тргна Тито од град Белград,
од град Белград.
Тој ми тргна со дружина,
со дружина:
Србин, Хрват и Словенец,
и Словенец,
Македонец, Црногорец,
Црногорец,
Црногорец и Босанец.
и Босанец.

Со нив стигна во Ужице,
во Ужице,
таму беше силна борба,
силна борба,
силна борба главна проба.
главна проба.
Тука Тито братство скова,
братство скова,
братство скова и единство
и единство.

(Пенушлиски, 1965:199).

Покрај многубројните документи и сведоштва за НОБ и револуцијата, песните се своевиден илустратор за херојскиот пат на Македонецот во борбените редови против фашизмот. Тие се појавиле како насушна потреба во крвавите денови на Револуцијата и со своите функции одиграле значајна улога при зајакнувањето на борбениот дух и одржувањето на самобитноста во времето на фашистичкиот терор (Петровски, 1976: 107-112). Во нив се воспеваат херојските подвизи на партизаните, другарството, самопожртвуваноста, омразата спрема непријателот итн. Како модели за повеќето од нив се ајдутските и револуционерните песни, поврзувајќи ја на тој начин вековната борба на македонскиот народ за ослободување. Иако се создавани во текот на НОБ и Револуцијата од борците и нивните приврзаници врз база на дотогашната поетска традиција, особено онаа од Илинден, според нормите и законите што важат за усното народно творештво, „со својата идејна содржина, испеани во духот на нашата традиционална борбена поетика, партизанските песни претставуваат достоин наследник на своите претходнички – вонредно впечатливите ајдутски и револуционерни стихови“, а по мотивацијата партизанската песна „не е расплинета и е сосредочена на следење и толкување на борбата за слобода и социјална еднаквост; ги содржи описите на моментите од макотрпната војна...“ (Саздов, 1976: 135). Раширеноста на овие песни се должи на херојскиот дух на македонскиот народ и врз надежите и очекувањата за конечно ослободување на Македонија. Па затоа не е случајно што во песните се среќаваат борбени пароли, како што ги има во револуционерниот фолклор од илинденскиот период: „Смрт или слобода“, „За славна Македонија“, „За нашата Македонија“, „За Македонија“ и сл. Еве еден таков пример:

Темен се облак зададе
на врв на Пирин планина,
на ајдучката равнина,
на бунтовничко кладенче.
Не ми е било облаче,
тук ми е било четата,
на Парапунов војвода.

Пред облак орле леташе,
алено знаме носеше,
на знамето пишуваше:
Смрт или мила слобода!
- Станвајте браќа, не спиејте!

*с фашисти да се биеме,
за славна Македонија.*

(Хаџиманов, 1960: 15).

Преку стиховите од оваа песна народниот уметник ни го претставува орелот како победоносна птица, кој ги повел и македонските партизани да ја извојуваат слободата на Македонија. Народниот уметник мошне убедливо ја рефлектира поетската идеализација, изразена преку стилското изразно средство словенска антитеза, истакнувајќи ја притоа симболичната поврзаност на облакот и четата исто онака како во песните од илинденскиот револуционерен фолклор. Многубројни се мотивите во кои се воспевани херојствата на слободољубивите синови на македонскиот народ, онака како што е и во претходната поетска традиција, бидејќи револуционерниот фолклор како средство за изразување на народните идеали е секогаш во врска со судбината на народот. Тие најчесто се изразени преку поетски показ на херојските подвизи на своите избрани јунаци. Така, на пример, народниот уметник во историската песна „Таму ле, мајко, близу Битола“ сликовито ни го прикажува херојскиот лик на револуционерот Таки Даскалот:

*Таму ле мајко близу Битола
во ореовската густа корија
Таки Даскалот смело загина
со неговата верна дружина
со нив загина смела другарка
млада Елпида Карамандова.
Предадени од клети шпиуни
ги сардисаа од сите страни
пушки згрмеа, бомби трештеа
крвава почна борба нерамна.*

*Тогај извика Таки Даскалот на неговата верна дружина фрлајте
бомби, тиран сопрете живи во рака не се давајте. Крвава почна
борба нерамна сета дружина му ја убија Таки Даскалот жив не се даде
самиот крвта си ја пролеа откачи бомба, над неа легна за слободата на
Македонија.*

(АИФ м. л. бр. 2087).

Честопати во партизанските песни се опеваат некои планински предели за кои се сврзани ред настани од историјата на македонскиот народ, каде што се воделе жестоки борби, како на пример планините Караорман и Славеј, кои се наоѓаат во Западна Македонија, како во песната:

Гледај ме, гледај либе, гледај ме, гледај,
гледај ме, гледај, ах мило либе, уште денеска.
Партизан к'е одам, либе, партизан к'е одам,
партизан к'е одам, ах мило либе, Славеј Планина.
Гледај ме, гледај либе, гледај ме, гледај,
гледај ме, гледај либе, ах мило либе, уште денеска.
Партизан к'е одам, либе, партизан к'е одам,
партизан к'е одам, ах мило либе, Славеј Планина
Славеј Планина, либе, Славеј Планина,
Славеј Планина, ах мило либе, во Караорман.
Од там' ќе гледам, либе, од там' ќе гледам,
од там' ќе гледам, ах мило либе, Славна Дебарца.

(Хаџиманов, 1960: 120).

Освен овие, во народното творештво во текот на НОБ се родиле и нови мотиви, се создавале и нови песни, со тематика свртена кон борбата и основните нејзини идејни поставки, како епска регистрација на вистински настани од НОБ, но без идеализирање, со чисти описи на гола стварност (Пенушлиски, 1965: 47). Еве еден таков пример за стрелањето на дванаесетте ваташки деца, со типизиран епски почеток:

Телеграма дојде од Демир Капија,
од Демир Капија за село Ваташа,
полкот да се крене во Горна Бошава.
(АИФ, лента бр. 1173).

Бројни се примерите на кои им се познати авторите, без оглед дали биле инспирирани од народната поезија или претставуваат слободен уметнички израз. И покрај тоа што се авторски, тие народот ги примил и ги обнародил, бидејќи претрпеле извесни промени според вкусот на народните пејачи. Еве варијанта на антологиската песна „Ми заплакало селото Ваташа“, по стихови на македонски поет и раскажувач Лазар Манчевски-Пинџур, кој својата творечка активност ја започнал како илегалец и затвореник (Каровски и Ѓорѓиев, 1980: 82):

Ми заплакало селото, селото Ваташа./2
Тринајсет роса младинци носат,
в Мокришко горе в долови.
Целото село станало на нога
- Дајте ги вamu нашите деца,
еј, виe клети крвници!
Целати клети не слушат народот,
митралез огин фрлија поган,
в градите машки младински!

Жален ми писок пронесе селото,
по тие рамни полиња родни,
ридишта голи тиквешки.
Тогај се народ подигна илјадно,
и тргна смело да запре семе
фашиско клето за на век.

(Каровски и Ѓорѓиев, 1980: 296).

Како посебна група ќе ги истакнеме маршовите и химните на одделни партизански единици, кои претставуваат борбени повици кои најчесто се инстиирани од познати масовни и пролетерски песни, како што се Партизан се за бој спрема метна пушка на рамо, на рамо, Песна за македонските партизан и Марш на 3-та ударна бригада и други, кои се пееле во разни пригоди: за време на маршевите, во текот на офанзиви, за време на одмор и сл. Посебно треба да се истакне дека во текот на НОБ се појавил еден нов жанр, а тоа се т.н. „врапчиња“, кои масовно се пееле и биле еден вед усни весници, во кои се изнесувале актуелните политички и др. настани од борбата против фашизмот. Најчесто проткаени со хумор и сатира (Младеновски, 1985). Карактеристично за нив е тоа што сите започнуваат со ист мелопоеТСки текст:

Јас сум врапче шарено,
летам, клукам поткрадвам,
и новини продавам,
да разбере народо!
Летав, летав јодлетав,
Та си ојдов Русија-
Гробо на Германија,
Харков-руски град голем,
Дојчо не го созема/2
Била зима голема!
Дека мават Московци,
Назад бегат Дојчовци,
На Светого Илија
Падна и Сицилија,
Фашиска Италија,
Оф, ја распарталија,

Дуче глава голема,
Дувна ветер, ја сема.
Хитлер, глава будала,
Нови планој кројува/2
Како да нè робува.
Хитлерови грабачи
Јостанаја без гашти.
Тиквеш тикви продава
На Ганчовци по глава,
Германките мелници
станаја пепелници,
Маките македонски
Направија и војски
До ка вишле фашисти
ко со метла'и чисти.
Смрт на фашизмот-
Слобода на народот!
(Каровски и Ѓорѓиев, 1980: 296)

Заклучок

Основната цел на истражувањето е етномузиколошка обработка на песните. Македонските песни за НОБ и Револуцијата се јавија во времето кога развојот на вокалната народна традиција во македонските градови достигнуваше кулминација (Каровски и Ѓорѓиев, 1980: 83). Најчесто пејачките типови, кои се предмет на овие истражувања, претставуваат модели или обрасци на сродни песни со општа структура на стихот и различен степен на блиски мелодиски варијанти. Типизацијата најнапред се извршува врз база на поетскиот текст, којшто од своја страна претставува основа за изградбата на музичкиот ритам. Типовите на песни се определуваат во зависност од бројот на слоговите во стихот на песните, како и од некои карактеристични ритмички шеми на нивните мелодии. Како резултат на промената на размерот на стихот преку „повторувањата“, како негов составен дел, при што се образува нов вид на ритмичка шема. Врз основа на општите морфолошки одлики, песните се изградени од стихови и нивните делови, па така наведени песни укажуваат на метричка разноликост (од седмеречки до дванаестеречки стихови) кои претставуваат мелодиски модели или обрасци на сродни песни, кои можат да бидат многу блиски до мелодиските варијанти. Начинот на интерпретацијата и метричката структура на стиховите, како и начинот на расчленувањето ги градат метроритмичките типови врз основа на мелодиски фрази. Речиси секоја песна има свој сопствен специфичен ритмички образец, кој се јавува како последователно повторување на ритмичките ќелии, од кои се развиваат слични ритмички типови. Повеќето примери се во 7/8а тактова структура, а се јавуваат во сегментиран вид, како на пример триделниот сегмент во 7/8а такт се наоѓа на првото акцентско време, врз чија основа лежат трихејот и дактилот. Мелопоетските форми се поврзани со стихот на тој начин што еден пеан стих одговара на еден дел од мелодијата. Покрај еднаквата важност на текстот и мелодијата треба да се има предвид и нивната меѓузависност, како еден од битните фактори при градбата на песните. Нивната внатрешна организација се темели врз мотивското повторување на текстот и на мелодијата како едно заедничко јадро.

На крај ќе заклучиме дека македонското пеење за НОБ и револуцијата претставува жив одглас на НОБ на македонскиот народ и главен и непресушен извор на богата народна музичко-фолклорна традиција. Покрај оригиналното македонско пеење, присутни се примери со извесни адаптации, чијшто мелос или текст се искристализирал со работата на анонимниот творец.

Користена литература

- Каракаш, Б. (1995). *Антологија на македонски народни песни*, Скопје: ДЕГА и НИП „М“.
- Каровски, Л. (1980). *Македонски песни за Народноослободителната борба*, Македонско народно творештво, Народни песни, книга 3, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Каровски Л., Ѓорѓиев, М. Ѓ. (1980). *Македонски песни за Народноослободителната борба*, Македонско народно творештво, Народни песни, книга 3, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Младеновски, С. (1983). *Македонските народни песни за НОБ и Револуцијата*, Скопје: Наша книга.
- Младеновски, С. (1985). *„Врапчето“ во Македонија како специфичен хумористичко-сатиричен поетско-музички жанр*, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Пенушлиски, К. (1965). *Црвен се бајрак развива*, Скопје: Култура.
- Петровски, Б. (1976). Мотивот на херојството во македонските народни песни од НОБ, *Македонски фолклор*, IX/18, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Саздов, Т. (1976). *Македонската народна поезија*, Скопје.
- Хациманов, В. (1960). Македонски борбени народни песни, Скопје.
- Ilinden–Preobrazhenie Uprising - <http://en.wikipedia.org/wiki/Ilinden-Preobrazhenie>
- Užice - <http://en.wikipedia.org/wiki/Užice>

Прилог со нотни примери

1. Тргна Тито од град Белград

$\text{♩} = 120$

Трг - на Ти - то — од град Бел - град, од град Бел - град.

2. Темен се облак зададе

$\text{♩} = 224$

Те - мен се об - лак за - да - де на врв на Пи - рин Пла - ни - на,
 на врв на Пи - рин — Пла - ни - на на ај - дуч - ка - та рам - ни - на,
 на - ај - дуч - ка - та — рам - ни - на, на бун - тов - нич - ко — кла - ден - че.

3. Таму ле, мајко, близу Битола

$\text{♩} = 224$

Та - му ле мај - ко — бли - зу Би - то - ла,
 о - ре - ов - ска - та — гус - та ко - ри - ја —
 Та - ки дас - ка - лот — сме - ло за - ги - на —
 со нив за - ги - на — сме - ла др - гар - ка —
 со не - го - ва - та — вер - на дру - жи - на,
 мла - да Ел - пи - да — Ка - ра - ман - до - ва.

4. Ми заплакало селото Ваташа

$\text{♩} = 100$

Ми за - пла - ка - ло се - ло - то, се - ло - то

1. Ва - та - ша, 2. Ва - та - ша

три - нај - сет ро - са мла - дин - ци но - сат

в'Мок - риш - ко го - ре в'до - ло - ви.

Detailed description: The musical score is written for a single melodic line in treble clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 100. The melody consists of several phrases with lyrics in Macedonian. The first line of music corresponds to the lyrics 'Ми за - пла - ка - ло се - ло - то, се - ло - то'. The second line has two endings: '1. Ва - та - ша,' and '2. Ва - та - ша'. The third line of music corresponds to the lyrics 'три - нај - сет ро - са мла - дин - ци но - сат'. The fourth line of music corresponds to the lyrics 'в'Мок - риш - ко го - ре в'до - ло - ви.'.

5. Јас сум врапче шарено

$\text{♩} = 252$

Јас сум врап - че ша - ре - но ле - там клу - кам пот - крад - вам

ле - там ку - кам пот - крад - вам и но - ви - ни про - да - вам,

и но - ви - ни про - да - вам да раз - бе - ре на - ро - дот.

Detailed description: The musical score is written for a single melodic line in treble clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 7/8. The tempo is marked as quarter note = 252. The melody consists of several phrases with lyrics in Macedonian. The first line of music corresponds to the lyrics 'Јас сум врап - че ша - ре - но ле - там клу - кам пот - крад - вам'. The second line of music corresponds to the lyrics 'ле - там ку - кам пот - крад - вам и но - ви - ни про - да - вам,'. The third line of music corresponds to the lyrics 'и но - ви - ни про - да - вам да раз - бе - ре на - ро - дот.'.

781.43:781.63:[78.087.68:785.16+781.61
78.087.685:785.16+781.61]:398(497.7) Стојков, С.

УМЕТНИЧКАТА ТРАНСПОЗИЦИЈА НА ФОЛКЛОРОТ ИЗРАЗЕНА ПРЕКУ УПОТРЕБА НА ФОЛКЛОРНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ВО ДЕЛОТО „ИЛИНДЕНСКИ ДИПТИХ“ ЗА МЕШАН ХОР, ВОКАЛЕН СОЛИСТ И ГУДАЧКИ ОРКЕСТАР ОД СТОЈАН СТОЈКОВ

проф. д-р Гоце Гавриловски¹

¹ Музичка академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
goce.gavrilovski@ugd.edu.mk

Апстракт: Музичкото дело „Илинденски диптих“ на композиторот Стојан Стојков е составено од два дела, различни по карактер, темпо, оркестрација и други особености. Делото се базира врз обработка на народни теми преку стилизација на фолклорните елементи, каде што одредени фолклорни теми се полесно препознатливи, некои составни мотиви наликуваат на оригинална народна песна, додека други само наговестуваат или содржат фолклорни идиоми. Во трудот ќе се издвојат покарактеристични места избрани од партитурата на делото, со објаснување за присутноста и употребата на фолклорните елементи и нивните особености изразени од аспект на: тембар, фактура, оркестрација, како и функција на употребените музичките инструменти дадени во примерите.

Клучни зборови: *уметничка транспозиција, музички фолклор, употреба на фолклорни елементи, современо творештво.*

1. Вовед

Творештвото на композиторот Стојан Стојков во поголем дел е инспирирано и се базира врз фолклорната традиција, изразот на авторот содржи богатство на фолклорни елементи, кои во неговата музика се проткаени во оригинална или стилизирана форма. Во текот на трудот ќе се опфатат повеќе карактеристични примери во кои се присутни фолклорните мотивски елементи од партитурата на делото „Илинденски диптих“, вклучително со местата каде што има појава на: стилизирана, употреба на обработена или цитирана фолклорна тема.

Композицијата „Илинденски диптих“ за мешан хор, вокален солист и гудачки оркестар, создадена во 1993 година од страна на авторот Стојан Стојков, се одликува со стилизација на две народни теми, преку карактеристична обработка, оркестрација и употреба на фолклорните елементи.

Во овој труд ќе се издвојат карактеристичните места избрани од партитурата на делото, преку дефинирање и објаснување за присутноста на фолклорните елементи и нивните особености, изразени и опишани од аспект на: оркестрација, тембар, фактура, како и функција на употребените музички инструменти дадени низ разни примери во делото.

Карактеристични фолклорни елементи

Мелизматичните украси кои претставуваат едни од најкарактеристичните фолклорни елементи, а се јавуваат при појава на застој или на крај од фразата во мелодиската линија - поприлично се појавени низ текот од делото. Најчесто тие се јавуваат во инструментите кои го опфаќаат повисокиот регистар, и тоа кај први, втори виолини, солист, сопрани и алти, а присутни се уште од почетокот на делото, на пр.:

- 2., 4 и 7т., на трето и четврто време, кај првите виолини;
- 3т., на второ време, кај први и втори виолини - во вид на септола;
- 5т., на второ време, кај први виолини, во вид на септола;
- 6т., на второ време, кај втори виолини, во вид на секстола;
- од 14т.- кај солистот итн.

На почетокот од делото се *цитуира народната тема* „Шени се горо“, која е дадена во гудачкиот оркестар, и тоа: првите виолини се карактеризираат со главна мелодиска делница, која е удвоена во првиот такт и кај виолончела и басы - за октава пониско, за потоа - од вториот такт, тие инструменти да продолжат со хармонска функција. Вторите виолини се одликуваат со придружна мелодиска делница, а виолите на почеток исполнуваат контрамелодија за од вториот такт сите да продолжат со хармонска функција (пр.: 1-4т. од партитурата на делото).

Шени се горо

Стојан Стојков 793

Score for *Шени се горо* by Стојан Стојков. The score includes staves for Voice, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The vocal parts are mostly rests, while the string parts are active, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The string parts feature a combination of harmonic and contramelodic lines.

Нотен пр. бр. I: С. Стојков „Илинденски диптих“, 1-4т.

Делото продолжува преку појава на вокалниот солист, од такт број 13, кој го донесува главниот тематски материјал, преку *цитат од народната тема*, во кој првите виолини се карактеризираат со придружна мелодиска делница, вторите виолини се одликуваат со контрамелодија, која на моменти (кога партитурата се погледне вертикално) се комбинира и со хармонска функција, додека виолите, виолончелата и контрабасите - слично како и вторите виолини претставуваат комбинација од придружна контрамелодија и хармонска улога (пр.: 13-20т.).

mf Ил - ин - се, го - ро ил - ин се, се - стро

и, ил - ин се, го - ро ил - ин се, се - стро

Нотен пр. бр. 2: С. Стојков „Илинденски диптих“, 13-20т.

Како карактеристична *обработка на фолклорната тема* би го издвоиле и примерот во 21. такт од партитурата, каде што главната мелодиска линија е дадена кај солистот, а таа е удвоена и во првите виолини, додека: втори виолини, виоли, виолончела и контрабаси се карактеризираат со комбинација помеѓу придружна, контрамелодија и со хармонска функција. Од 25. такт, главната мелодиска делница се јавува кај: солистот, први и втори виолини, виоли, дадена е во унисону, а кај виолата таа звучи за октава пониско. Виолончелата и контрабасите се одликуваат со мелодиско-хармонска функција, а нивната мелодиска

делница има за цел, контрамелодија врз главната - постоечка мелодија. Удвојувањето на мелодиската делница композиторите го користат со цел да се потенцира одредено место, кое најчесто води кон кулминација, а на тоа место се става посебен акцент бидејќи при собирање - сумирање на мелодиската линија во една, но дадена кај повеќе разни инструменти, се добива во интензитет при текот на делото, а со посебен вид на акцент врз тоа дадено место (пр.: 21-28т. од партитурата на делото).

Во следниот пример главната мелодиска делница е појавена кај: вокалниот солист, први, втори виолини и виоли, но за разлика од претходниот пример, овде таа е застапена со ист ритам, но со различна мелодија во однос на претходната. Првите виолини се движат во унисоно и ја поддржуваат главната мелодиска делница и тие се во служба на вокалот (чија функција е што подобра и полесна интерпретација и интонација), додека мелодиската делница кај вторите виолини и виолите може да ги одредиме и како придружни - контрамелодиини, бидејќи, иако се одликуваат со ист ритам, нивната мелодиска делница е различна од главната. Мелодиската линија на втори виолини се движи во паралелни терци и претставува придружна мелодиска делница, додека мелодиската линија на виолите ја надополнува мелодиската делница и е во својство на контрамелодија, а сите три мелодиски линии кај: првите, вторите виолини и виолите образуваат карактеристични акордски созвучја. Виолончелата и контрабасите се одликуваат со мелодиско-хармонска функција, во која преовладува хармонската (пр.: 29-32т. од партитурата на делото).

Од 33-ти такт во делото се приклучува и хорскиот ансамбл, кој се карактеризира со појава на *цитат од народната мелодија*. Сопраните се одликуваат со главна мелодиска делница и се удвоени со првите виолини, додека: алтите, тенорите и басите се карактеризираат со комбинација од придружна мелодиска и хармонска функција, кои само на одредени места се удвоени и од гудачките инструменти: втори виолини, виоли, виолончела и контрабаси (пр.: 33-36т. од партитурата на делото).

Во 42-ри и 43-ти такт од делото „Илинденски диптих“ за мешан хор, вокален солист и гудачки оркестар од авторот Стојан Стојков кај: виоли, виолончела и контрабаси се јавува *карактеристичен ритмички импулс*, кој несомнено асоцира на удари од тапан, додека пак првите и втори виолини се карактеризираат со мелодиска функција (пр.: 41-48т. од партитурата на делото).

The image shows two systems of a musical score. The first system, measures 41-48, is marked 'non legato'. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The second system, measures 49-56, is marked 'poco crescendo'. It also features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in B-flat major and 3/4 time.

Нотен пр. бр. 3: С. Стојков „Илинденски дигтих“, 41-48т.

Од 52-ри такт, во партитурата се појавува целокупниот изведувачки состав во кој е цитирана фолклорната тема, и тоа: вокалниот солист се одликува со изведба на главната мелодиска делница, која се удвојува, но не дословно, и кај сопраните и првите виолини. Алтите се карактеризираат со придружна мелодиска делница, која е појавена и кај вторите виолини, тенорите се одликуваат со контрамелодија, која е поддржана од страна на виолите, додека басите се вдвоени со виолончелата и контрабасите кои звучат за октава пониско, а сите се носители на мелодиско-хармонска функција (погледнато во хоризонтална или вертикална насока). Ваков начин на функции кај инструментите се спроведува сè до такт број 64 (пр.: 53-56т. од партитурата).

Кулминативниот момент во делот се појавува од 64-ти такт, каде што главната мелодиска делница е претставена во вид на повеќекратно наслојување преку нејзино удвојување во повеќе октави и низ разни музички инструменти. Ова потенцирање на мелодиската линија во вид на сумирање и збивање, кое резултира и со нејзино потенцирање или ставање акцент врз делот, води кон кулминативен момент во делото. Тој момент е потпомогнат и од силната форте динамика, која се протега низ целиот изведувачки состав. Основната мелодиска линија е претставена кај: вокалниот солист, сопраните и вторите виолини. Оваа мелодија е удвоена за октава повисоко од страна на првите виолини, додека кај алтите и виолите истата мелодиска делница е удвоена за октава пониско, додека пак тенорите и басите, кои се дадени во унисоно со виолончелата и контрабасите - звучат за уште една октава пониско. Можеме да заклучиме дека групирањето на инструментите од изведувачкиот состав се одвива преку сродност во регистрите од инструментите, и тоа инструментите се распределени по сроден тембар - високи со високи, средни со средни и ниски со ниски. Со удвојување на мелодиската линија низ разни октави се проширува целокупниот регистар на изведувачкиот апарат, а расте динамичкиот интензитет во текот од делото, што резултира со кулминација на делот (пр.: 65-68т. од партитурата на делото).

За разлика од претходниот пример, каде што скоро кај сите инструменти доминираше мелодиската функција на инструментите, при крајот од делот оваа функција се раздвојува со што се спроведува разно-функционалност кај инструментите од изведувачкиот состав. Имено, ритмиката кај сите инструменти скоро и да е идентична, но овде мелодиската делница е поделена по функции и инструменти. Главната мелодиска линија е дадена кај вокалниот солист, сопраните и првите виолини, а преку нејзината појава во три разни гласа, се потенцира и потврдува нејзината примарна улога. Алтите, кои се движат во унисоно со вторите виолини, се носители на придружната мелодиска делница, додека тенорите - удвоени со виолите се карактеризираат со контрамелодија. Басите се одликуваат со мелодиско-хармонска функција, а се удвоени од страна на виолончела и контрабаси, кои звучат за октава пониско (пр.: 69-72т. од партитурата на делото).

64

чи - - - ни - - - - - те чи - - - ни - чки, чи - ни

S

чи - - - ни - - - - - те чи - - - ни - чки, чи - ни -

A

чи - - - ни - - - - - те чи - - - ни - чки, чи - ни -

T

чи - - - ни - - - - - те чи - - - ни - чки, чи - ни -

B

69

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

f

f

f

f

f

Нотен пр. бр. 4: С. Стојков „Илинденски диптих“, 69-72т.

Вториот дел од композицијата „Илинденски диптих“ на композиторот Стојан Стојков има назив „Песна за Гоце“. Овој дел започнува со *цитатот од народната тема*, кој се јавува кај вокалниот солист и првите виолини, а сите се носители на главната мелодиска делница. Вторите виолини и виолите се одликуваат со придружна мелодиска линија, која во однос на главната создава комплементарен ритам. Тој ритам продолжува да се одвива и при појавата на виолончелата и контрабасите во следниот такт - кои хоризонтално погледнати се одликуваат со мелодиска функција, а вертикално-хармонска функција, со што севкупната појава на сите инструменти несомнено асоцира на фугато-техника на почетокот од делот (пр.: 1-4т. од партитурата на делото).

Песна за Гоце

Стојан

Score for "Song for Goce" (Песна за Гоце) by Stojan Stojkov. The score is for a vocal soloist and a string quartet. The vocal part is in the top staff, with lyrics "Го - це" and "апа - ји" below it. The string parts are for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked "♩ = 76". The dynamic is "mf" (mezzo-forte). The score shows the first four measures of the piece.

Нотен пр. бр. 5: С. Стојков „Илинденски диптих“, 1-4т.

Од 17-тиот такт се јавува хорскиот ансамбл, во кој се спроведува *цитат од народната тема*. Овој дел се одликува со сличен тематски материјал, кој беше појавен на почетокот од делот кај солистот и гудачките

инструменти. Главната мелодиска линија е појавена во сопраните, а е поддржана од страна на првите виолини. Таа во целина и не е удвоена, со што виолините се во служба и служат како интонативна поддршка за сопраните. Алтите се поддржани од вторите виолини и се одликуваат со придружна мелодиска функција. Тенорите, кои се удвоени со виолите, се карактеризираат со контра мелодиска делница, додека басите, удвоени во комбинација со виолончела и контрабаси, кои звучат за октава пониско, имаат мелодиско-хармонска функција. И ова место, според појавата и гласо-водењето, потсетува на фугатото појавено на почетокот од делот. Овој начин на размислување на композиторот е спроведен сè до 34-ти такт (пр.: 17-20т. од партитурата на делото).

Како карактеристичен би го посочиле следниов пример од делото, каде што од такт број 35-37 нема присуство на вокалниот изведувачки апарат. На тоа место се присутни првите виолини, кои се карактеризираат со мелодиска функција, вторите виолини се одликуваат со придружна контрамелодија и виолите кои имаат хармонска функција. Во 35-ти такт во извесна смисла се јавува одредено фугато, каде што на прво и второ време првите виолини исполнуваат тематски материјал, кој на трето и четврто време се имитира кај вторите виолини и тоа за интервал од квинта пониско, за во следниот 36-ти такт сите виолини заедно да исполнуваат мелодиска делница удвоена во две разни октави (пр.: 35 и 36т. од партитурата на делото).

Тематскиот материјал, кој уште од 35-ти такт претставува *цитат од народната тема*, продолжува преку појава на целиот гудачки состав, во 38-ми такт. Овде имаме впечаток дека се работи за два пласта, и тоа: првиот пласт е составен од главната мелодиска делница, која е претставена во први и втори виолини, а е дадена - удвоена низ разни октави, додека вториот пласт е спроведен преку појава на мелодиско-хармонска функција кај виолончела и контрабаси, кои звучат за октава пониско од испишаното. Виолите се одликуваат со придружна контрамелодиска делница, која на моменти се комбинира и со хармонската функција. Впрочем, тоа претставува и основна функција на виолите, бидејќи тие се инструменти кои претставуваат мост или врска помеѓу нискиот и високиот тембар од сите музички инструменти застапени во гудачкиот состав (пр.: 37-40т. од партитурата на делото).

Нотен пр. бр. 6: С. Стојков „Илинденски диптих“, 37-40т.

Од 44-тиот такт се вклучува и целиот хорски изведувачки состав, во вид на хор плус вокален солист, и тоа: главната мелодиска улога е доверена на вокалниот солист, удвоен е и во сопраните, со цел да се потенцира основната музичка мисла, а првите виолини се употребени како интонациска поддршка на дадената мелодиска линија. На места, во 47-ми такт, преку октавно удвојување за една октава повисоко, виолините ја придружуваат мелодиската делница дадена во сопрани и вокален солист, иако во претходниот 45-ти такт тие беа удвоени со алтите. Алтите, пак, на ова место се карактеризираат дури и со педална функција, заради

подолготрајна појава на еден ист тон. Заради оваа појава на истиот тон, тие и немаат посебна потреба од помош при интонацијата и затоа во овие два такта (46-47т.) алтите и немаат еквивалентен инструмент од гудачкиот корпус. Тенорите се вдвоени во виолите и се одликуваат со придружна мелодиска функција, додека басите од хорот се удвоени со виолончелата и имаат за улога- појава на контрамелодија. Контрабасите се карактеризираат со хармонско-педална улога, преку присуство на основниот тон од акордот, а на места имаат и мелодиска функција, бидејќи тие во понискиот регистар ја удвојуваат мелодиската делница, која се појавува кај одредени инструменти, на пример во 47-ми такт (пр.: 45-48т. од партитурата на делото).

Карактеристичен е следниот пример, каде што во *цитатот од народната тема* инструментите кои меѓусебно се удвојуваат не се дадени во ист распоред како во досегашните соодноси и групи. Имено, од 50-тиот такт се јавуваат следниве функции на инструменти и групирања: вокалниот солист се карактеризира со појава на главната мелодиска функција, која за разлика од претходните примери овде не е дословно удвоена, туку само е поткрепена - интонативно и мелодиски, од страна на сопраните и првите виолини. Типично е и тоа дека на ова место вторите виолини се комбинирани со тенорите, кои изведуваат контрамелодија спрема главната мелодиска линија. Нивните делници меѓусебно не се дословно повторени, туку истите се изведени една од друга и се наоѓаат во интонативен и мелодиски сооднос и контекст. Алтите се одликуваат со придружна мелодиска делница во однос на сопраните и вокалниот солист. Басите од хорот се појавени во вид на придружна мелодиска линија на тенорите и најчесто звучат за терца пониско од нив. Виолите се карактеризираат со придружна мелодиска линија, првенствено спрема мелодиската линија на тенорите, додека виолончелата и контрабасите, кои звучат за октава пониско - имаат хармонска улога, која доколку се погледне хоризонтално, многу потсетува на дополнителна придружна контрамелодиска делница (пр.: 49-52т. од партитурата на делото).

49

за - - - сви - рел Го - це за -

S

за - - - сви - рел

A

за - - - сви - рел Го - це за -

T

че, за - - - сви - рел Го - це за -

B

че,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Нотен пр. бр. 7: С. Стојков „Илинденски диптих“, 49-52т.

На крајот од делото при *цитатот на народната тема* се создаваат разни комбинации на инструменти појавени со различни функции, и тоа:

- вокалниот солист се јавува во унисон со сопраните и првите виолини, а сите се носители на главната мелодиска функција;
- алтите се удвоени со вторите виолини, а се претставници на придружна мелодиска делница;
- тенорите се удвоени со виолите и се одликуваат со контрамелодија;
- басите - удвоени со виолончела и контрабаси, кои звучат за октава пониско, имаат мелодиско- хармонска улога.

Значи, може да заклучиме дека се работи за групирање на музичките инструменти од гудачкиот оркестар и составните гласови од хорот по пат на темброва сродност или регистрово групирање: ниски со ниски, средни - средни и високи со високи делници.

Интересно е да се напомене дека при крајот од делото (59-63 такт) краевите од фразите истовремено не се поклопуваат, а сето ова асоцира на ревербирачки канон - каде што мелодиските фрази најчесто истовремено започнуваат, но истите завршуваат во различен временски интервал (пр.: 61-63т. од партитурата на делото).

Заклучок

На крајот од текстов може да се заклучи дека во текот од трудот се опфатени повеќе карактеристични примери во кои е прикажан начинот на примената и присуството на фолклорните мотивски елементи, потврдени преку дефинирање на функциите и улогата на музичките инструменти застапени во партитурата на делото „Илинденски диптих“ од композиторот Стојан Стојков.

Во текот на трудот се дефинирани повеќе карактеристични примери во кои се присутни фолклорните мотивски елементи од партитурата на делото „Илинденски диптих“, вклучително со местата каде што има појава на стилизирана употреба на обработена или цитирана фолклорна тема.

Композицијата „Илинденски диптих“ за мешан хор, вокален солист и гудачки оркестар од авторот Стојан Стојков се одликува со стилизација на две народни теми, преку карактеристична обработка, оркестрација и употреба на фолклорните елементи, издвоена преку повеќе карактеристични примери во кои се присутни начинот и употребата на фолклорните мотивски елементи од партитурата на делото „Илинденски диптих“.

61

S

A

T

B

рал.

соб рал.

Vln. I

pp

Vln. II

pp

Vla.

pp

Vc.

pp

Cb.

pp



Нотен пр. бр. 8: С. Стојков „Илинденски диптих“, 61-63т.

Користена литература (References)

- Абрашев, Б. (1992). *Симфонична оркестрација - оркестрација и музикална форма*. Софија: Музика.
- Гавриловски, Г. (2011). Присутноста, употребата и улогата на музичките инструменти во Третата симфонија - Рустика, оп.58 на македонскиот композитор Властимир Николовски (*магистерски труд*). ФМУ, Скопје, 2006/2007 (ракопис) магистерски и Струшка музичка есен, Струга.
- Голабовски, С. (1984). *Традиционална и експериментална македонска музика*. Скопје: Македонска Ревиија.
- Despic, D. (1979). *Muzicki instrumenti*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Folklor i njegova umetnicka transpozicija, radovi sa naucnog skupa. (1987, 1989, 1991)*. Beograd: Fakultet Muzicke Umetnosti.
- Kohoutek, C. (1984). *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Коловски, М. (2013). *47 македонски композитори*, Скопје: СОКОМ, 28.
- Leshkova, S. (2003). *New Pieces by Macedonian Composers Created between 1991 and 2001*. Second London Conference “Reflections on Macedonian Music - Past and Future”, London: Trinity College of Music.
- Лешкова-Зеленковска, С. и Велковска-Трајановска, В. (2014). Е – База за творештвото на македонските композитори, Едиција македонска музика, СОКОМ, 16-18, 41, 46, 58-60.
- Kolovski, M. (1986). Folklor i umetničko muzičko stvaralaštvo, *Zvuk*, br.1, Sarajevo: Jugoslovenski muzički časopis, SOKOJ, 24-33.
- Никололовски, В. (1981/82). Традицијата во македонското музичко творештво, СМЕ, *Македонска музика* бр.5, Скопје.
- Toshevski, S. (2003). *The influence of the folklore over the musical creative work of Macedonia*. Macedonian Music, No. 3, Special edition, Skopje: SOCOM, 61/70.

ФЕСТИВАЛОТ И СЕМИНАРОТ ЗА ИЗВОРНИ НАРОДНИ МУЗИЧКИ ИНСТРУМЕНТИ И ПЕСНИ „ПЕЦЕ АТАНАСОВСКИ“ КАКО АФИРМАТОРИ НА МУЗИЧКАТА ФOLKЛОРНА ТРАДИЦИЈА

проф. м-р Горанчо Ангелов¹

¹ Музичка академија, Универзитет „Гоце Делчев“ – Штип
goranco.angelov@ugd.edu.mk

Апстракт. Фестивалот за изворни народни музички инструменти и песни „Пеце Атанасовски“, кој се одржува во континуитет повеќе од 40 години, е значаен настан кој во себе обединува два клучни симбола на музичката традиција: свирењето на изворни народни музички инструменти и изворното народно пеење. Овој фестивал со своето одржување успеа да наметне свој звучен израз кој во текот на годините стана синоним за *старата* музика и инструменти кои овде прозвучуваат во своето вистинско светло преку презентирањето на едноставните напеви карактеристични за фолклорната музика на народите кои живеат ги негуваат старите музички инструменти и песни. Денес фестивалот во своите рамки одржува и семинар за изворни народни музички инструменти и пеење во чии рамки се продлабочуваат познавањата на оваа материја и од еден тероретски научен аспект, што е од клучно значење за идните инструменталисти и пејачи кои го продолжуваат музичкиот пат на своите предци.

Клучни зборови: сцена, пеење, свирење, едукација, терен.

1. Вовед

„Нашето фолклорно творештво има длабоки корени во традицијата. Македонскиот народен гениј со векови низ најразновидни содржински мотиви го создавал, негувал и зачувал творештвото на генерациите што има значаен сегмент во севкупната наша културна историја“ (Тодевски, 2004: 5). Културните манифестации како место на кое се прикажуваат дел од традиционалните вредности овозможуваат дел од музичката традиција да биде достапна за поголем број љубители на народната песна, музика и

игра. „Фестивалот на народни инструменти и песни Пеце Атанасовски (прво како смотри, потоа како Фестивал Марко Цепенков, за потоа да го носи името на својот идеен творец) четири децении само сака да го зачува, да го негува и пренесува македонското изворно богатство“ (Митреска, 2014: 3). Еден од ретките фестивали од ваков тип во Македонија па и пошироко, фестивалот во Долнени е место каде што се собираат бројни инструменталисти на изворни инструменти и пејачи негувачи на изворната песна од сите региони на Македонија и странство. Од првото одржување на фестивалот во 1974 год., по иницијатива на Пеце Атанасовски, на овој фестивал продефилирале илјадници инструменталисти од сите возрасти, вљубеници во чистата изворна музика кои со гордост ги презентираат своите свирачки и пеачки вештини. Секое ново одржување на фестивалот значеше и презентирање на дотогаш анонимните народни уметници кои го негувале свирењето и пеенето наследено од нивните предци. Секој еден инструменталист претставува своевиден извор, извор од кој непресушно извираат богато орнаментирани мелодии во духот на македонската традиција, а пак преку бројните песни се опеани и зачувани од заборав значајни настани поврзани со минатото на македонскиот народ и народите кои живеат на територијата на денешна Р Македонија.

2. Фестивалот како терен за фолклористички истражувања

Покрај можноста на фестивалот да се проследат бројни инструменталисти и вокални интерпретатори, на научната и стручна фела во континуитет и се овозможува и научно следење на состојбата со застапеноста на народните музички инструменти и инструменталистите во Македонија.¹ Преку квалификациските преслушувања од страна на стручниот тим на фестивалот се доаѓа до информации за состојбата со бројот и старосната структура на инструменталистите и вокални интерпретатори кои ќе учествуваат на фестивалот, но и за општата состојба со овие народни уметници. По анализата на стекнатите информации од аудициите, а подоцна и со учеството на селектираните инструменталисти и вокални интерпретатори на фестивалот, можеме да ја согледаме возрасната структура на активните свирачи и пејачи на изворна музика. Ако го согледаме досегашниот број на свирачи и пејачи кои учествувале во минатите години и бројот на истите кои учествуваат денес можеме да дојдеме до заклучок за моменталната застапеност на народните музички инструменти во Македонија. Иако, можеби реалната

1) Колоритниот звучен тебмр е предизвикан од различните штимови на инструментите кои се одликуваат со својата уникатна индивидуалност која е резултат на рачната изработка на инструментите и нивната неповторливост.

бројка би била различна од нашите согледувања, ни овозможува да го пополниме мозаикот од инструменталисти и употребувани инструменти во различни региони во Македонија. Позитивната придобивка од фестивалот е и можноста на едно место да се сретнат инструменталисти од различни генерации и региони кои прават обиди својот локален музички фолклор да го прикажат автентично, онака како што се практикувал во минатото, а одолеал на современите музички влијанија. Ова предизвикува одредено ривалство што резултира со испреплетено свирење и пеење каде што секој уметник дава дел од својата душа како би ги истакнал карактеристиките на музичкиот фолклор со кој растел и живеел, музичкиот фолклор на неговите предци. Натсвирувањето кое изобилува со уникатен звучен тембр останува врежано во перцепцијата кај оние кои се на почетоките од своето инструментално и вокално осознавање на музичката традиција, а кај веќе искусните делува мотивирачки, будејќи го во нив младешкото чувство за натпејување и натсвирување.² Овој фестивал, од неговото прво одржување, во континуитет го следеше истакнатиот македонски етноорганолог д-р Боривоје Цимревски кој го регистрираше бројот на инструменталисти, инструментите на кои свират, нивната возраст, како и местото од каде што доаѓаат. Како резултат на неговите научни истражувања за време на фестивалот се раѓа и неговата идеја да се зафати со продлабочено истражување поврзано со народниот музички инструмент гајда, а подоцна и со шупелката. Цимревски во воведниот дел вели дека идејата за неговата докторска дисертација „Гајдата во Македонија“ потекнува токму од овој фестивал, кој долги години се одржува на местото Рудина близу селото Долнени, родното село на идејниот творец на фестивалот, врвниот гајдација Пеце Атанасовски. По овој пат би требало да се движат и идните научни истражувања за време на одржувањето на фестивалот, а потоа да се направи едно продлабочено компаративно анализирање на материјал собираан во еден период од минатото до денес. Преку оваа анализа би се дошло до конкретни бројки околу застапеноста на одделни музички инструменти, а воедно ќе даде одговор на едно често поставувано прашање: Како и зошто доаѓа до исчезнување на некои музички инструменти кои некогаш учествувале во градењето на инструменталната традиција? На фестивалот можат да се видат и регистрираат и бројни традиционални носии кои изобилуваат со локални колорити и везови со кои се карактеризира македонската народна носија, кои учесниците ги наследиле од своите баби и дедовци.

2) Во последните години фестивалот се одржува на почетокот на јули, а претходно се одржуваше за време на верскиот празник Спасовден.

3. Семинарот за народни инструменти и песни и неговата улога во популаризирањето и задржувањето на постарата инструментална и вокална традиција

Во 2001 година, на почетокот на јуни, за првпат во рамките на Фестивалот за народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“ се одржа и семинар за изучување на народните музички инструменти и песни. Како предавачи на семинарот беа ангажирани етномузикологот проф. д-р Горги М. Горгиев и Горанчо Ангелов, инструменталист на народни инструменти. Проф. д-р Горги М. Горгиев ги водеше теоретските предавања поврзани со настанокот, развојот и историјатот на македонските народни песни и музички инструменти, а Горанчо Ангелов инструменталист и наставник во средното музичко училиште во Штип практичните предавања по изворни народни инструменти: гајда, кавал, тамбура и тапан. На семинарот имаше учесници од повеќе градови во Македонија, претежно помлади инструменталисти кои имаа афинитет кон совладување на вештините на свирење на народните музички инструменти. Во 2014 година по вторпат заживува идејата за семинар и истата се реализира во периодот од 3 до 5 јули во Прилеп. Предавачи се повторно проф. д-р Горги М. Горгиев и м-р Горанчо Ангелов, етномузиколог и професор по традиционални инструменти и проф. д-р Родна Величковска, етномузиколог, како предавач по традиционално пеење. На вториот семинар, покрај учесници од Македонија, учествуваа семинаристи од Република Бугарија и Република Грција, што на некој начин придонесува за популаризација на македонското музичко фолклорно богатство. Во иднина концепцијата на семинарот ја гледаме во пообемно опфаќање на учесници од помладите генерации од различни делови на Македонија кои во текот на семинарот, покрај со практичното совладување на техниките на свирење и пеење ќе се здобијат и со теоретско познавање. Теоретското познавање треба да опфати информации поврзани со потеклото, употребата, функцијата, застапеноста, како и изработувањето и материјалот од кој се изработуваат музичките инструменти, односно ќе ги осознаат карактеристиките на изворното пеење по региони. На овој начин семинарот за изворни инструменти и песни ќе има големо влијание во општеството, придонесувајќи во оформувањето на идните интелектуални народни музичари кои ќе ја негуваат, чуваат и пренесуваат вокалната и инструментална музичка традиција.

Нашето излагање ќе го заокружime со произнесување на идеја која би опфатила и еден друг сегмент од инструменталната традиција, а тоа е изработувањето на инструменти кое е од фундаментално значење за зачувување на инструментите без кои инструменталната традиција не

би опстанала. Заради целосно постигнување на целта на фестивалот, да анимира да едуцира и да обучава до едно ниво кадри кои ја негуваат изворната музика, предлагаме и изложба на изворни музички инструменти на која изработувачите преку фотографии ќе прикажат дел од процесот на изработување на инструменти. Од друга страна, изработувачите на изворни музички инструменти дел од своето знаење кое го стекнале по пат на самоизучување ќе го споделат со учесниците на семинарот и останатите заинтересирани. Рефлексијата од оваа активност која на визуелен начин ќе го претстави патот на изработување на музички инструмент може да биде позитивна и кај некого да се роди желба да започне со изработување на музички инструменти, професија која е на маргините на исчезнување. Мораме да ја нагласиме улогата на изработувачите на народни музички инструменти мошне значајна во процесот на градење на инструменталната традиција. Гледано од еден подолг временски период, овој занает е повеќе од значаен, бидејќи ако немаме изработувачи на инструменти немаме инструмент, а ако немаме инструмент нема да имаме ниту инструменталисти.

Користена литература

- Митреска, Елизабета. 2014. „Непресушен извор: 40 години фестивал на народни инструменти „Пеце Атанасовски“. Прилеп: ЈОУ. Градска библиотека „Борка Талевски“.
- Тодевски, Кирил. 2004. „Народен уметник со универзални вредности Пеце Атанасовски“. Дирекција за култура и уметност – Скопје.

АРХАИЧНОТО И СОВРЕМЕНОТО ВО ТРАДИЦИЈАТА

доц. д-р Драгица Паниќ Кашански¹

¹ Универзитет во Бања Лука, Академија на уметностите
dragicapanic-kasanski@aubl.org

Апстракт. Културното наследство е многу актуелна тема од времето кога во балканските земји започна верижното ратификување и имплементација на Конвенцијата на УНЕСКО 2003, која се однесува на зачувување и заштита на нематеријалното културно наследство. Овој, релативно нов термин - нематеријално културно наследство, во Република Српска и Босна и Херцеговина ги потиснува, покрива или се спротивставува на досегашните термини со кои поимливо се одредуваше предметот на истражување на фолклористиката, како што се: фолклорот, традицијата, традиционалното, а сосема ја намалува важноста на термините: изворно, архаично, традиционално, фолклорот, па затоа и често се смета дека со поимите кои овие имиња ги означуваат и нема многу врска, па поради наведените промени бара научна ревизија. Целта на овој труд е да се претстави пристапот на Катедрата за етномузикологија на Академијата за уметности при Универзитетот во Бања Лука во согледувањето на традицијата и да се расветлат поимите кои се поврзани со неа, а кои многу разнообразно и често преиначени се појавуваат во јавниот медиумски дискурс. Архаичното и современото во традицијата се согледува низ традиционалната музика, која со Конвенцијата на УНЕСКО 2003 се дефинира како еден од изразите на нематеријалното културно наследство. Традицијата се сфаќа како процес, а конзервацијата на традиционалните елементи има свое оправдување во одредени ситуации кои ги осмислуваат експертите за одредена област на фолклорот.

Клучни зборови: *традиционална музика, нематеријално културно наследство, традиција, архаично, изворно.*

1. Вовед

Традиционалната музика може да се согледа во однос на севкупната музика како нејзин посебен жанр. Од оваа перспектива, традиционалната музика се разликува од другите музички жанрови според начинот на којшто постои. Често може да се слушне дека со одредницата *традиционална* се истакнува дека таа музика ја прифаќаат, ја изведуваат и понатаму ја пренесуваат различни генерации на изведувачи, претежно со помали, не многу значајни промени во музичките карактеристики. Дури и кога во традиционална музика може да се забележат промени, повеќе во мелопоетските форми, функцијата и содржината на текстовите на песните, а помалку во музичките елементи, таа и понатаму во науката се дефинира како традиционална и се зборува за промени во традиционалната музика, без да се доведе во прашање таа нејзина одредница. Таа е фолклорна и според тоа традиционална, бидејќи сè уште се изведува кај одредени народи или население во одредени географски области и нејзините носители и преносители ја одредуваат како дел од наследството, иако во актуелната фаза може да функционира на поинаков начин од оној на кој функционира во претходните историски периоди.¹ Се подразбира дека фолклорното не опстанува ако тоа не е традиционално, но традицијата е многу поширок поим и она што се дефинира како традиционално во вкупната култура не мора да биде само фолклорно, туку и елементите и на други музички жанрови.

Во случај кога помеѓу музичките карактеристики на одредена фолклорна музика ќе се најдат многу стари архаични елементи, тие на прв поглед ја потврдуваат врската со минатото. Оваа поврзаност на современиот човек со далечното минато со помош на архаични музички елементи, при еден поедноставен пристап, често се смета како потврда на континуитетот, односно се очекува од одредницата *традиционално* да гарантира вистинитост. Сепак, архаичните елементи воопшто не мора да укажуваат на континуитет, како што се гледа од примерите на т.н. *етногрупи* во Република Српска (БиХ) и Србија кои посегнуваат кон старите музички елементи, кои се традиционално присутни во некој друг простор, кај некои други народи, но не во овој контекст и не така здружени и во конкретна географска област или кај некои од народите што ја

1) Оваа тема пошироко се разгледува во докторската дисертација на м-р Драгица Паниќ-Кашански под називот „Архаичното и современото во традиционалната музика денес на примерот на изворните вокално-инструментални состави на Посавина и североисточна Босна“, ментор д-р Димитрије Големовиќ (2013 година), Универзитет во Бања Лука, Академија на уметностите; и во публикацијата од истиот автор „Традицијата на (с)цена“ објавени од страна на Универзитетот во Бања Лука и Академијата на уметностите во 2017 година.

населуваат.² Под терминот *етно* не се крие традиционалната музика, ниту новокомпонираната музика блиска до традиционалниот музички фолклор на одредена географска област (како што е тоа случај во босанска Посавина кај изворните групи³), туку токму слободно искомбинирана мешавина на сите достапни музички и други елементи од разни традиции, од оние фолклорни, од сите меридијани, па сè до популарните - исто така од сите меридијани⁴. Затоа е оправдано кога се става знак на еднаквост меѓу *етно* и *world music*, како термин за современиот жанр на популарната музика - *музика на светот*.⁵ Архаичноста на музичките елементи може да биде, но и не мора да биде доказ за континуитетот, по со тоа ни на традицијата која трае на еден простор кај одредена популација. Времето, просторот и општеството се три „етнолошки димензии“. Тие се основни категории на постоењето на човекот во кои е сместена секоја култура, но секоја култура има за нив различни претстави, па според тоа и се однесува кон нив на различни начини (Roth; 2000; 161)

Истргнати од нивните традиции, овие елементи претставуваат само обид за иновирање, којшто можеби ќе се вгради во некоја постоечка традиција, станувајќи така елемент на некоја идна традиција⁶.

2) Евидентно е, на пример, користењето на мембранофоните инструменти гоч тапанот и аерофоните инструменти кавал и гајди кај групите кои се декларираат и надвор од потесниот научен круг се доживуваат како „чувари на традицијата“.

3) <https://www.youtube.com/watch?v=H6LbSAaqGFg>; <https://www.youtube.com/watch?v=iXLWV3AEQ8I>; <https://www.youtube.com/watch?v=Hk75IFA9Sfc>; https://www.youtube.com/watch?v=QfQJJ6n_dcg; <https://www.youtube.com/watch?v=ARX-BkMhKUY>; <https://www.youtube.com/watch?v=VFk Mt- Esdx0>;

4) Види: https://www.youtube.com/watch?v=5seh92vG_ZA; https://www.youtube.com/watch?v=XoMGYa_vRhS; <https://www.youtube.com/watch?v=Gh1CxDSiQWg>; <https://www.youtube.com/watch?v=8jaudjAgMpQ>; <https://www.youtube.com/watch?v=pYN-JLN5W-NI>

5) За различните дефиниции на поимот етно види: И. Чоловиќ, Етно (приказни за музиката во светот на интернет), Библиотека XX Белград, 2006; и за world music: Д. Големовиќ, World music, Човекот како музичко суштество, ур: И. Чоловиќ, Библиотека XX Белград, Чигоја печат, Белград, 2006, 233-244.

6) Во наведената публикација, Традицијата на (с)цена се укажува на појава на „пренесување од сцена на сцена“, што е сеprisутна во селото и градот во поширокиот балкански регион, а особено во Република Српска (БиХ) и Србија, кај оние кои се декларираат или пласираат како „чувари на традицијата“.

2. Стабилност - иновативност во смисла на архаичното и современото, како две спротивни тенденции присутни во поимот на традицијата како процес

Со покомплексен пристап кон поимот традиција, но не од аспект на фолклорната музика, Зофија Лиса забележува дека во традицијата не спаѓа севкупното музичко наследство, туку традицијата вклучува само одредени елементи кои остануваат и по селективните процеси во областа на културното наследство (Lissa; 1977; 253-269). Нејзините теориски претпоставки потсетуваат на фактот дека *традицијата е процес* и дека, според тоа, така треба и да се гледа на неа. Појавата и на најанархичен и на најкарактеристичен елемент од фолклорната музика, кој во некое историско време бил традиционален, не значи дека е тој тоа и денес, но тоа исто така не значи дека ни во иднината нема повторно да стане тоа. Некои елементи се стабилни, додека други се со пократок век и добиваат согласност од страна на општеството врз основа на актуелната употребливост, односно функционалност. Традицијата е толку густо испреплетена мрежа од различни остатоци од минатото, кои се различни во однос на своите историски корени и по својата квалитативна структура, а оваа мрежа ја реинтерпретира секоја генерација. Традицијата подразбира *постојанство на стабилни културни квалитети и свест за оваа стабилност* во рамките на дадената средина, што се манифестира со општествено признание на тој квалитет. Признавањето, пак, зависи од перцептивните стереотипи во свеста на луѓето, со кои одредени феномени се доживуваат како интимни, вродени, блиски, а со тоа и разбирливи, додека другите изгледаат како чудни, далечни и различни во однос на познатото. Културен феномен може да стане традицијата на една етничка група, некој народ или населението на еден регион, кога свеста на групата ќе го прифати и ќе создаде свои сопствени стереотипи⁷. Сепак, таа свест е флуидна и е предмет на постојани промени, па освен тенденцијата кон стабилни, постојани вредности кои можат да бидат означени како *архаични* (без оглед на тоа што сите немаат подеднакво историско потекло), содржи и тенденции кон иновација и мутација (што се подразбира под името *современ*), па така доаѓа до промена на традицијата.

3. Валоризирање на традиционалната музика на терен и на традиционалната музика при сценската презентација

Етномузиколозите, како и другите фолклористи, кои биле во можност да ја валоризираат музичката традиција на разни нивоа и за разни намени

7) За феноменот на стереотипите, на примерите од Југоисточна Европа, види во: Klaus Rot, н.д.

(архиви, собири, смотри, фестивали, проекти, перформанси) и да судат за тоа што во музичката традиција е вредно и „заслужува зачувување“ или евентуално е потребна итна заштита (во согласност со Конвенцијата на УНЕСКО за зачувување и заштита на нематеријалното културно наследство, каде што припаѓа традиционалната музика)⁸, ќе се прашаат дали во примената на своите знаења треба да вклучат повеќе теоретска поддршка при пристапот кон предметот кој се валоризира⁹.

Пренагласено барање врска со минатото при согледувањето на традицијата (кај оние кои ја прикажуваат како своја) при валоризацијата се чини дека е парадоксално поради фактот дека експертот постојано влече на една и луѓето од народот на другата страна. Ако не се нагласи дека на одреден начин целта е претставување на традиција на одреден историски период (за што носителите на традицијата денес не можат да имаат комплетна слика), ние секогаш ќе бидеме во можност да го видиме само она што изведувачите денес го сметаат за традиција. Лесно може да се случи сликата (на пр. стереотип при креативниот процес) на едуцираниот оценувач и изведувач на традиционалната музика да не се совпаѓаат (поради различен пристап во однос на стабилното-иновативното). Тие не се поклопуваат поради фактот дека при споредување на нивните стереотипи, оценувачот и носителот на традиција немаат дури ни ист фонд податоци, па според тоа ни ист однос кон традицијата. Затоа, оценувањето на она што изведувачите го претставуваат како нивна традиција, освен во некоја уметничко-техничка смисла, нема баш многу оправдување¹⁰.

Ќе се случи дури и да се каже (дали на терен или при презентацијата на сцената) дека тоа не е „таа“ традиција што се бара, со што всушност се негира свеста на информаторот (изведувачот) за сопствената традиција. Така, за она што е нивната традиција денес единствениот одговор би можеле да го дадат само оние кои ја одредиле како таква. За тоа што била традицијата во одреден период кај одредени народи и во одредена

8) Повеќе за ова прашање види во: Д. Паниќ Кашански, Развојни можности за зачувување и заштита на нематеријалното културно наследство во БИХ Баштинар 14, Брчко, 2010, 35-46 (Труд презентирани на научната конференција „Нематеријалното културно наследство на БИХе“, септември 2009, Сараево); Иста, Културниот туризам како фактор за зачувување на културното наследство во БИХ, Баштинар 15, Брчко, 2010, 17 - 26.

9) Невозможно е за традиционалната музика да се знае сè. Па дури и ако се достапни сите податоци со текот на времето, валоризацијата извршена врз основа на добиената слика според меморијата на луѓето во нашето време, кои веќе создале нови стереотипи, не е валидна.

10) Особено ако овие претстави за традицијата на некој начин се рангираат, односно споредуваат едни со други, со цел да се каже дека една е повеќе, а другата помалку традиционална или дека едната е подобро, а втората не е доволно добро прикажана.

географска област, одговорот може да го дадат само истражувањата од тоа време.

Прашање: Колку имаме право од носители на одреден народ или регион да очекуваме да сочуваат некои елементи на традиционалниот музички израз, коишто луѓето кои етнички се изјаснувале или припаѓале на иста конфесија, ги означувале како своја традиција во некое друго време? Вреди да се истакне потребата да се фрли светлина врз ова прашање и врз ставовите кои преовладуваат, кои од овој аспект бараат сериозно преиспитување. Ова би значело дека од денешниот рурален или урбан човек не треба се очекува на теренот да ја чува традицијата на минатото, но препорачливо е да се забележи она што тој денес го подразбира под традицијата, да се зборува и пишува за тоа, не на начин на супревизор (надзорник) кој одредува што и како треба да биде, а што не треба да биде, туку научно да се разгледува феноменот во процесот и да се разберат причините за променливите стремежи кон стабилноста и иновирање на традицијата. Оценувањето на овој феномен во смисла на вештачко издвојување и фаворизирање на константи во традицијата значи директен обид да се прекрои традицијата¹¹, кој обично се случува без крајни лоши намери, бидејќи е скриен зад еден друг стереотип („слики во главата“) на образованиот човек од ова време - дека е тоа културно и цивилизирано зачувување и заштита на традиционалните вредности, особено на оние коишто имаат своја историска потврда. Наспроти тоа е она „некултурното“ - нивното уривање. Прашањето е што е тогаш нејзиното произволно прекројување, со запоставување на една од главните карактеристики на традицијата - дека таа е процес, а не само конзервирано минато.

11) Лоран Обер зборува за тоа како треба да се биде внимателен во односот кон информаторите, бидејќи прекумерен, особено нагласен интерес за одредени форми преку кои се изразува традицијата може како последица да има понатаму да се чуваат само тие форми (Logan Ober, н.д.). Димитрије Големовиќ, за време на разговорот во врска со овој проблем, ми укажа на последиците кои произлегуваат од долгогодишната културна манифестацијата под името „Средби на селото“. На еден широк простор во Србија, во селата кои при овие средби со години го изведувале истиот репертоар, во денешниот традиционален репертоар се задржале само три фаворизирани песни. Истиот проблем го согледав и во Брчко, при истражувањето на кореолошкото наследство на овој регион. Врз новото доживување на традициите влијаеле две културни манифестации: една на која се собираа селата од поранешните републики на Социјалистичка Федеративна Република Југославија - Знаење-имање и локалната: Младиот градител. Овие фестивали имаа ист ефект врз моите информатори. Тие секогаш го истакнуваа токму она кое и како го изведувале на тие манифестации.

Наспроти истражувачкиот пристап кон традицијата, односно кон традиционалната музика на терен, традицијата на сцената бара фиксирана верзија, затоа што тоа не е веќе традиција туку авторско дело за традицијата.

4. Одредница: изворното во значење *традиционално* и влијанието на односите *стабилно-иновативно* врз формите на музицирање кои што таа ги означува во Република Српска (БиХ)

Фактот дека назначувањето на одредена пракса укажува на некаква промена која станала сè поактивна во процесот на традицијата помогна при согледување на квалитетот на терминот *изворна група* на поширокиот географски простор. Се воспостави дека терминот *изворна* е синоним за локалната музика која се изведувала, а и денес се изведува на село, што значи дека е синоним и за традиционалната музика. Со увид во картотеката и архивот на музичкиот материјал, јас се уверив, а тоа го потврдуваат и зборовите на Тамара Карача, дека Редакцијата за народна музика на поранешното Радио Сараево во почетокот на својата пракса вршела систематизација на целокупниот материјал според следниот принцип: *изворен фолклор*, импровизирана народна музика, стилизирана народна музика и обработена народна музика. Во категоријата *изворен фолклор* е класифицирана и верната репродукција на народното пеење и играње, претежно од руралната традиција (Т. Карача, 2008; 104). Во категоријата на импровизирана народна музика спаѓа, на пример, изведувањето на босанската градска песна - севдалинка, а во категоријата на стилизирана народна музика се внесени непроменети мелодии запишани со помош на мелограф, а „уметникот“ ги допишал латентните хармонии. Обработената народна музика подразбирала повисок степен на промена на музичкиот план.

Со оглед на тоа дека сè до појавата на локалната рурална музика на првата плоча за масовна употреба во 1969 год.¹² оваа музика во селата на босанска Посавина, североисточна и централна Босна, се нарекувала *наша*, *селска*¹³, а од појавата на носачите на звукот *изворна*, очигледно е дека терминот *изворно*, смислен на радио, влезе меѓу луѓето преку медиумите, каде што служел за да ја означи фолклорната, традиционалната музика на селото, одвојувајќи ја од сите други музички жанрови. Факт е дека

12) Првата плоча со селска музика за широка употреба ја снимиле Браќа Бегиќ, Илија и Марко од Дервента, преку Гласот на комуната од Добој.

13) Ивица Агелиќ, Селска песна на бршчанските Хрвати, Напретков календар, Хрватско културно друштво Напредак Сараево, подружница на областа Брчко БиХ, Брчко, 2003, стр. 99.

различни изведувачи се нарекуваат *изворни*, што значи дека се одредуваат како традиционални во свеста на луѓето кои тој вид на музиката го слушаат или изведуваат: дури и тогаш кога на пр. песна од плоча ја пеат двајца селани додека печат ракија, и тогаш кога од грамофонска плоча ја пеат во придружба на шаргија песната што сте ја слушнале во некои од селата во оваа област, и тогаш кога новиот текст се пее во придружба на шаргија и виолина, и тогаш кога со мали измени двајца Хрвати од Дервента ќе препеат една песна од некоја друга плоча која ја изведувале двајца Срби од Милошевац, и тогаш кога српска група од Озрен која сега живее во Бјелина во придружба на оркестар со хармоника, тапани и виолина пее таканаречени изворни беќарци, и тогаш кога хрватските деца, на смотрата на традиционалното творештво ја пеат во костумите од нивниот регион песната *Адидас димии*, во чија оригинална изведба веќе нема ниту еден од наведените инструменти, туку само матрица со помош на која муслиманската група во студиото ги снимила гласовите. Прашањето од големо значење е: Зошто во *изворното* се вбројува и тоа што е очигледно појава на современиот живот, на пример: фабрички и електронски музички инструменти? Дали е тоа затоа што радиостаниците и продукциите ги *пласираат како изворни* или поради тоа што мерката за стабилни и иновативни елементи на музиката не е толку нарушена за да нејзините форми на манифестирање бидат напуштени (во процесот на менливиот однос на стремежите во свеста во однос на традицијата)? Она што бара проверка и понатамошно размислување е прашањето: Зошто ваквото обид да го иновираат музицирањето е толку популарно во областа на Босанска Посавина, североисточна и централна Босна и зошто покрај старото и новото се вбројува во традиција? Веќе е забележано дека создавањето и застапеноста на одредени видови на музика кои се презентираат по пат на радио (и други електронски медиуми) е последица на заемен однос кој отсекогаш постоел помеѓу музичкото восприемање (неговите рецептивни можности) и музичката продукција¹⁴.

Со разнo експериментирање при избор на традиционални песни и нов инструментален состав кој ги придружува се прави обид да се истражуваат токму рецептивните можности на публиката. Една од причините зошто експериментирањето, со кое често се навлегува и во други музички жанрови, не се доживува како голема пречка за да овие форми, во главите на публиката, бидат приклучени кон традицијата, е таа дека инструменталната придружба сепак не е во прв план - како што е тоа текстот со кој се пренесува некоја усна порака. Во хиперпродукцијата на

14) Не треба да се заборава дека голем број композитори, дури и оние кои се од доменот на странската уметничка музика во минатото компонирале по порачка.

нови песни на изворните групи во разни аранжмани, кои посегнуваат кон музиката и текстовите на другите региони или народи, често се доаѓа и до тривијални содржини¹⁵. Тривијалноста на одредени форми и содржини, кои секако ги има во ова творештво, кај т.н. *изворници* во целина - како феномен на традицијата - не би смеело да ги обележи како кич и шунд, а со тоа и безвредни при разбирањето на природата на традицијата. Треба да се бележат и податоците за оваа музичка пракса кои можат да помогнат да се фрли светлина врз нешто друго, коешто луѓето од овие простори во иднина ќе го доживеат како своја традиција.

Да замислиме една хипотетична ситуација која може да помогне во правилното разбирање на приказната за овие изворни групи во контекст на архаичното и современото во традиционалната музика денес. Да претпоставиме дека на два телевизиски канала истовремено се емитираат две приказни. Едната започнала многу одамна; тоа е приказна за традиционалната музика на североисточна Босна и Посавина. Таа сè уште трае и во неа се појавуваат двајца пејачи, кои прво пеат без инструментална придружба кратки и долги кајди (прим.превод, песни), потоа во придружба на шаргии само кратки кајди, а потоа пеат песни кои ги научиле од плочи, касети и радио придружени со шаргија и виолина, само со шаргија или тоа пак го прават само двајца пејачи. Тие се сигурни дека тоа што го прават е изворно. Изведувачите се во костими и во секојдневна облека. На вториот канал е програма за новокомпонирана, комерцијална, популарна музика, каде што повторно пеат двајца пејачи во костим или секојдневна облека, овојпат во придружба на шаргија, а потоа - шаргија и виолина или шаргија и две виолини, а потоа и во придружба на оркестар со хармоника, тапани, електричен бас, синтисајзер. Меѓу песните има и стари и нови, и тие се претставуваат како изворни групи. Тие се сигурни дека она што го изведуваат е изворно и никој не вели дека тие лажно се претставуваат. Ајде да замислиме тогаш целосно да го исклучиме вториот канал. Што останува како најубаво во емисијата за традицијата: двајца пејачи со шаргија и виолина, како пеат најнови песни кои ги слушнале од плочите, па потоа тие од осумдесеттите години на 20 век, а се наоѓа и понекоја постара, или пак, уште понова, смислена тукушто тоа утро, која само тие ја знаат и сè уште не ја снимил никој на некој носач на звук или ја ставил на интернет. Во таа нова, запрена слика на традицијата, маркиран е

15) Хиперпродукцијата подразбира брзо создавање на нешто ново, што не е вообичаено за традиционалната музика. Затоа понекогаш се посега кон делови од постоечки текстови и мелодии од други области на масовната култура. За „компензаторската функција на масовната литература“ пишува Сретен Петровиќ: Естетика и социологија на рецепцијата, во: Културата и уметноста, Просвета, Ниш, 1991, 415-423.

традиционален ансамбл од двајца пејачи со две виолини и шаргија или две шаргии и една виолина или само со *шаргија и виолина*!

Кога ќе ја погледнеме таа слика, веќе и изгледот на изведувачот делува старински, фолклорно, два жичени инструменти - еден гудачки, другиот со откинување на жицата (или со помош на плектрон). Како тоа звучи ориентално!¹⁶ А само што ќе запеат, тоа звучи како да се огласуваат Илирите¹⁷. Тие пеат „во секунди“ и тоа им е дури и убаво сред европска Босна и Херцеговина, каде што тие живеат во 21 век! Па, тоа е вистинска традиционална музика, ќе речат многумина. Притоа, дури и нема да препознаат дека тоа се песните кои првпат ги слушнале на тој „втор канал“. Исто така, ако престане емитувањето на каналот со традиционална музика, ќе се случи сите песни од тој новокомпониран канал да се класифицираат во некоја категорија, бидејќи би се мереле со други мерила. Тука не помага многу ни фактот дека многу се купуваат и разменуваат, дека потребата од нив е голема - во културното вреднување ќе останат на дното, бидејќи нивниот јазик е сепак ограничен на едно подрачје и не навлегува и не се прима подалеку од тоа подрачје, а се проценуваат со универзални критериуми за процена на целокупната музика, а потоа и популарната музика, на која, токму поради тоа што се споредува со вкупното музичко наследство, ѝ се порекнува вредноста¹⁸. Важно е да не се заборава дека и едните и другите се определуваат како изворни во народот: и оние групи кои пеат во село и оние кои пеат и во село и во град; и тогаш кога пеат старо и тогаш кога пеат ново, изведувачите и нивното творештво е - *изворно*!

Можеме слободно да кажеме дека изведувачкото тело - кое е заедничкиот именител на оние од теренот и оние „од плочите“ - е состав

16) Повеќе за влијанието на градската (ориенталната) врз селската музика во североисточна Босна може да се најде во трудот на: Д. О. Големовиќ, Односот меѓу градската и селската традиционална музика (во примерот на пеење со тамбура во североисточна Босна), Етномузиколошки огледи, Библиотека ХХ, ур: И. Чоловиќ, Белград 2005, 185-210.

17) Цвјетко Рихтман, За илирското потекло на полифоните форми на народната музика на Босна и Херцеговина, Зборник на трудови на Конгресот на фолклористи, Бјелашница, 1951.

18) Спротивно на ваквиот општ став на културната елита, може да се најде и на понов аналитички пристап кон овој проблем. Проучувањето на навидум маргиналните профани феномени или подрачја на популарната, масовна музика, Миша Ѓурковиќ го смета за интересно поради своите културни аспекти, увидувајќи дека овие феномени се добри како индикатор за сериозни политиколошки, социолошки, па дури и филозофски прашања. (Миша Ѓурковиќ, Културната индустрија и проблемот на националниот идентитет, Зборник на трудови Технологија, култура и развој. Здружение „Технологија и општество“, Институт „Михајло Пупин“, Белград, 2002, 100-101.

од: двајца пејачи, шаргија и виолина, бидејќи во тој состав е изведена секоја песна, истата ќе биде назначена како изворна, без оглед на тоа колку била украсена кога првпат ја слушнале. Песните се пренесуваат со двогласно полифоно пеење, а се украсуваат со шаргија и виолина. Затоа, избрани се токму изворните групи („изворњаци“) и преку нивниот пример да покажеме како на еден простор изгледа традиционалната музика денес во која се помирени двете тенденции во свеста за традицијата - онаа која е стабилна и архаична и онаа другата: современата - иновативната. Без разлика колку често се изменуваат, во еден момент ќе се создаде и ќе се издвои некој нов елемент, кој е само една алка во синцирот на традицијата. Таа може да биде последна, во средината или на прво место во синцирот на некоја нова традиција.

5. Заклучок

Народот од овој простор, од изворните групи кои нуделе и сè уште нудат различни форми на создавање музика, избираше и почна да пренесува понатаму и да издвојува одредени форми на музиката пракса, старите елементи во ново „пакување“, кои што станаа основа врз која е изградена новата слика на традицијата. Таа на прв поглед изгледа многу постара отколку што е всушност. Изворните групи, како дел од културното наследство на трите народи (Срби, Хрвати и Бошњаци) и етничките малцинства Ромите и Каравласите и понатаму создаваат врз старите основи, па резултатите од досегашните истражувања можат да послужат како појдовна точка во некоја идна студија на традиционалната музика од североисточна Босна и Посавина. Ова ќе создаде можност во иднина да се согледа она што се случувало со изворните групи, но исто така и со феноменот на традицијата. Традицијата треба да се сфати како процес, а конзервацијата на традиционалните елементи има свое оправдување во одредени ситуации кои ги осмислуваат експертите за одредена област на фолклорот. Таму каде што е процесот варијантен и селекцијата активна, како што е тоа случај со изворните групи („изворњаци“), конзервацијата на сцената не е ни потребно, ни можно, бидејќи со сцената веќе завладеале носителите на оваа традиција. Со оглед на фактот што тие имаат упориште во минатото и дека е можно да им се докаже континуитетот низ препознатливото полифоно пеење во секунди, во дует, без придружба или со инструментална придружба, изворните групи ги имаат сите адути како жива пракса да бидат кандидирани за Националната листа на нематеријалното културно наследство на Република Српска. Дали пречи тоа што песните што ги изведуваат тие групи се новокомпонирани и масовно се продаваат? Не пречи, тоа е знак дека традиционалната

музика од Посавина и североисточна и централна Босна има свое место во општеството и дека е „економски применлива“, како што е и препорачано од страна на експертите на УНЕСКО.

Според тоа, во процесот на валоризација на традиционалната музика, неопходно е внимателно да се води сметка одредени елементи да се согледаат низ односот на стабилно-иновативно, односно архаично-модерно, да се препознаат традиционалните константи (во овој случај тоа е полифоно пеење во секунди) кои се копец на минатото, како и променливите, помалку важни украси, како што се различните аранжмани во инструментална придружба, различни изведувачки состави, разни начини на рецепција. Ако на почетокот на патот стои традиционалното пеење без придружба во едно село во рамките на годишниот и животниот циклус на обичаи, а на крај, тоа исто пеење со исти или со други текстови, исти или изменети мелодии, исти или нови можности и места за изведба (плочи, аудио касети, видео касети, це-де, видео, интернет, радио, телевизија), тогаш како тоа ново (што се нарекува изворно, изворњаци) може да биде традиција, односно како може да биде достоинство за „зачувување и заштита“? Може, затоа што тоа е дел од наследството кое се пренесувало и во тој процес на пренесување е зачувано полифоно пеење во (интер.)секунди, покажувајќи им и на експертите и на авторите на сценските програми што вреди да се зачува за сцената на која што се прикажува традицијата.

Користена литература

- Golemović, D. O. (2005) Odnos između gradske i seoske tradicionalne muzike (na primeru pevanja uz tamburu u severoistočnoj Bosni), *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, ur: Ivan Čolović, Beograd.
- Golemović, D. (2006) World music, *Čovek kao muzičko biće*, ur: Ivan Čolović, Biblioteka XX vek, Čigolja štampa, Beograd.
- Đurković Mr M (2002) Kulturna industrija i problem nacionalnog identiteta, Zbornik radova *Tehnologija, kultura i razvoj*, Udruženje “Tehnologija i društvo”, Institut “Mihajlo Pupin”, Beograd.
- Karača Beljak T. (2008) *Djelovanje elektronskih medija na transformiranje i način interpretiranja tradicijskog muzičkog izričaja*, doktorska disertacija, Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu, Sarajevo, рукопис
- Lissa Z. (1977) *Estetika glazbe* (ogledi), Biblioteka Naprijed, Ljubljana.
- Ober L. (2007) *Muzika drugih*, Biblioteka XX veka, Beograd.
- Панић Кашански Др. (2010) Развојне могућности очувања и заштите нематеријалне баштине у Босни и Херцеговини, Баштинар 14, Брчко 35-46 (Рад презентован на научном скупу “Нематеријална културна баштина БиХ”, септембар 2009, Сарајево).

- Панић Кашански Др. (2010) Културни туризам као фактор очувања културне баштине у Босни и Херцеговини, Баштинар 15, Брчко.
- Панић Кашански Др., (2013) *Архаично и савремено у традиционалној музици данас на примјеру изворњака вокално-инструменталних састава Посавине и сјевероисточне Босне; (ментор др Димитрије Големовић)*, Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности (рукопис)
- Панић Кашански Др. (2017) Традиција на (с)цени у издању Универзитета у Бањој Луци и Академије умјетности, Бања Лука.
- Петровић С.(1991)Естетика и социологија рецепције, у: Култура и уметност, Просвета, Ниш.
- Rihtman С.(1951), О ilirskom porijeklu polifonih oblika narodne muzike Bosne i Hercegovine, Zbornik radova Kongresa folklorista, Bjelašnica.
- Rot K. (2000) *Slike u glavama*, Biblioteka XX vek, Beograd.
- Čolović I. (2006) *Etno* (priče o muzici sveta na internetu), Biblioteka XX vek, Beograd.

Интернет извори:

<https://www.youtube.com/watch?v=VFkMt-Esdx0>; <https://www.youtube.com/watch?v=iXLWV3AEQ8I>; <https://www.youtube.com/watch?v=Hk75IFA9Sfc>; <https://www.youtube.com/watch?v=H6LbSAaqGFg>; https://www.youtube.com/watch?v=QfQJJ6n_dcg; <https://www.youtube.com/watch?v=ARX-BkMhKUY>;
https://www.youtube.com/watch?v=5seh92vG_ZA; https://www.youtube.com/watch?v=XoMGYa_vRhs; <https://www.youtube.com/watch?v=Gh1CxDSiQWg>; <https://www.youtube.com/watch?v=8jaudjAgMpQ>; <https://www.youtube.com/watch?v=pYNJLN5W-NI>; (посеђено 22.8.2017).

ИГРИТЕ НА ПРОЛЕТ: ВЕЛИГДЕНСКИ ИГРИ ВО ПОРЕЧЕ И ИГРИ НА ВЕЛИГДЕНСКИОТ ПОСТ ВО УНГАРСКИОТ ФОЛКЛОР – СПОРЕДБА, АНАЛИЗА НА ФОРМИ И СОДРЖИНИ

доц. д-р Ана Марија Боља¹

¹ Унгарска академија за танц, Катедра за теорија, Будимпешта
bolya.annamaria@mtf.hu

Апстракт. Во фолклорот на Европа постојат карактеристични обичаи поврзани со велигденските празници. Некои елементи од овие игри носат траги на претхристијанските култови кон плодност и вегетација. Со споредба на велигденските гачки од Порече и игрите на Великиот пост од унгарскиот фолклорен терен може да се најдат елементи кои упатуваат на поранешни магиски влијанија. Анализирајќи ги ората, игрите (со посебно внимание на важната категорија игрите со врата) и карактеристичните движења добивме сознанија дека тие се во посебна врска со различните слоеви на обичајната структура. Карактеристичните движења остануваат во центарот на активностите, дури и ако е изменета функцијата на обичаите. Со тоа танецот припаѓа кон подлабокиот слој на човековото однесување.

Клучни зборови: *велигденски гачки, игрите на великиот пост, игри во центарот на активност.*

1. Игри и ора на велигденскиот период

Во фолклорот на Европа постои мошне интересно творештво со претхристијанско потекло, поврзано со велигденските празници. Тоа се велигденските игри кои иако покажуваат орски просторни форми, како кругот и линиите, не можеме да ги наречеме ора, бидејќи тие не содржат кореографски елементи што денес се тесно поврзани со изразот *танец* или *ора*.

Во овој труд е направена споредба на велигденските *гачки* од македонскиот реликт-регион Порече и игрите и ората на Великиот пост од целиот унгарски фолклорен терен.

Најнапред даваме краток преглед на унгарскиот танцовен фолклор од кореолошки аспект. Во споредба со Балканот и Македонија, во унгарското танцово творештво не доминираат кружните форми. Истите постепено исчезнале од 16 до 19 век и нивното место го зазеле игрите во пар, додека орските форми во круг и синцир останале со ритуалните карактер, главно, меѓу игрите на Великиот пост (Paládi-Kovács; 1990; 280-292).

Овој процес одел паралелно со употребата на различни називи. Штом се појавило новото творештво, новата мода на танцување, терминот „танец“ се проширил на теренот истиснувајќи ги старите називи (Andrásfalvy 2002; 79-84; Paládi-Kovács; 1990; 280-283). Кружните форми биле поврзани со посебни пригоди и празници, но најкарактеристично со пролетниот циклус и велигденскиот пост. (Paládi; 1990; 280-292; Ratkó; 2002; 257-265)

Игрите и ората на велигденскиот пост биле и сè уште се распространети речиси на целиот унгарски фолклорен терен. Според податоците на Лујза Ратко, истражувач на оваа тема, од 30-тите до 70-тите години на 20 век, овие игри се практикувале во сите региони со слична играчка содржина. По 1970 г. тие се поместиле во репертоарот на детскиот фолклор (Ratkó; 1997; Lázár 1997).

На македонскиот фолклорен терен најпознати се велигденските гачки од Порече. За постоењето на велигденските игри добиваме податоци од сестрите Јанковиќ, кои покрај Порече го спомнуваат и Кичевскиот крај, со забелешка дека најверојатно постојат и на други територии на Македонија (Д. Јанковиќ; 1938; 24-25; Д. Јанковиќ; 1940а; 79; Д. Јанковиќ; 1940а; 95-100, Боља; 2017). За велигденските обичаи во Порече најважни регистрирани податоци – покрај збирките на сестрите Јанковиќ – имаме од следните автори: Вера Кличкова со информатори од селата Грешница, Тополница, Долни Манастирец, Томино Село и Тажево; магистерски труд од Веле Солунчев (Кличкова; 1957; 194; Солунчев; 2004; 17; Петровска-Кузманова; 2013; 111).

Велигденските гачки исчезнале до 70-тите години на 20 век, а потоа одредени делови – главно играта Шутарчиња или Чумлечиња – продолжиле меѓу детските игри. Денес се практикуваат обновени велигденски обичаи во Македонски Брод, тоа е орото пред црквата по литургијата, обичајот Покрсти, велигденските оро Кули и Кален број, мален број, во изменета форма, главно во социјалните функции (Солунчев; 2004; Ѓурчески 2013; Стојческа-Трпкоски 2013; Makurat; 2016; 57-90).

Игрите и ората на велигденскиот пост на унгарскиот фолклорен терен биле жива традиција до 70-тите години на 20 век. Во велигденските пости танцувањето односно игрите во парови и со инструментална придружба биле забранети. Затоа, во овој период игрите како профани не можеле

да се танцуваат и се појавуваат само со кружните и синцидни просторни форми (Ratkó 1997; 6-20; Felföldi; Pesovár; 1997; 101-112).

Додека овие игри се појавуваат во велигденскиот пост во унгарскиот фолклор, на православните терени, и со тоа во македонскиот фолклор се практикувани за празникот Велигден. Но великиот пост не е карактеристичен за сите католички терени. На пример, во хрватскиот фолклор игрите се појавуваат и на празникот Велигден, а во словачкиот фолклор овие игри не се распространети само на терени каде што Словаци и Унгарци живееле заедно (Ratkó; 1997; 47-67).

По естетичноста и по инхерентното значење движењата можеме да ги гледаме како ора и игри. Кружните ора т.н. кариказо (sing.) и оро на лавиринт во унгарскиот фолклор, првото и последното ритуално оро во велигденските гачки, можеме да го следиме како оро. Кален број, мален број, што во унгарскиот фолклор ја нарекуваме игра со држење врата, може да се следи како премин помеѓу орот и играта. Сите други движечки активности во двете фолклорни творештво се игри, со шетања и статични форми, а не танец или оро (Hanna; 1979; 315-317; Ratkó; 1997; Кличкова; 1957).

2. Ора

Во репертоарот на ората има значајни разлики помеѓу двете фолклорни подрачја. Покрај тоа што се наоѓаат кружни форми на двата фолклорни терена, има многу битни етнокоролошки разлики.

На почетокот и крајот од велигденските гачки како рамка се наоѓаат две ритуални ора. Првото оро се играло на првиот ден Велигден. Тоа почнувало со зазбирувањето, при што девојките, две по две, оделе кон соборот. Таму се фаќале во шетано оро, чија форма била скоро затворен круг, но целосно не се затворале. Ова е типична појава во македонскиот орски материјал: орот не се затвора, дури и ако ритуалната потреба е затворен круг. Со ова шетано оро жените го поделувале внатрешниот простор од надворешниот, подготвувајќи го сакралниот простор на гачките (Д. Јанковић 1938; 25; Кличкова; 1957; 167; Јаневски; 2013; Димоски; 1996; Anttonen; 2000).

Последното оро по гачките има мошне интересна форма со четири линии. По функција тоа е свечено, обредно затворање на велигденските гачки. Заедничката карактеристика на овие две ора е бавно свечено движење со шетани чекори (Д. Јанковић; 1938; 25; Кличкова; 1957).

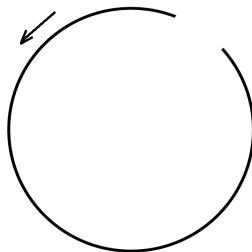
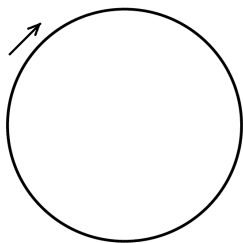
Унгарските ора на велигденскиот пост може да се појавуваат заедно со играњето игри, на пример помеѓу две игри, или одделно како само танцовачка активност. На повеќето подрачја на Унгарија на великиот пост

девојките и младите жени шетале низ селото, застанувале на посебни места, на пример крстопат или мост, каде што играле оро. Местото на одделното практикување често било просторот покрај црквата. Орото *кариказо* секогаш е круг со затворена форма, со многу брзо темпо. Чекорите можат да бидат трчани, „рида“ и „чардаш“. Во регионот Шаркез, каде што постои поархаично творештво, се појавува побавниот чекор „фар еер“, односно правото оро.



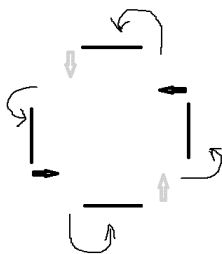
Слика 1. Кариказо

Во двете велигденски фолклорни творештва се појавуваат кружните форми. Според формата *кариказото* е затворен круг, што многу често се движи во брзо темпо, најчесто кон лево. Македонското свечено оро е отворено и се движи кон десно, што е типична карактеристика на македонското творештво. Движењето е бавно, што е карактеристика на ритуалните ора. Местото и улогите се разликуваат, во унгарскиот фолклор *кариказото* се меша со игрите, а во Порече само на почетокот се наоѓа, во обредна, речиси сакрална улога.



Слика 2. Шема на ороото пред *гачките* Слика 3. Шема на кариказо

Покрај кружните форми, меѓу игрите се наоѓаат и линиските форми и змија (лабиринт). Вили самовили е оро за затворање на гачките, а името го добива од придружуваната песна на тема (самовилите и другите митски суштества) која е многу типична за празникот Велигден. Обредната позиција на ова оро е поинаква, ги затвора гачките, но не го затвора карактеристичниот период, што трае до Духовден (Китевски 1996; 236-238; Пенушлиски; 1973; 11-13; Величковска; 2008; 38; Pócs; 1965; 167-170; Ристески; 1998). Формата на ороото *Вили самовили* е мошне интересна, два пара на паралелни линии како канон се движат постојано разменувајќи си ги местата.



Слика 4. Шема на ороото *Вили самовили*, првиот глас е со црна, вториот глас е со розова боја

Со ова карактеристично движење, Вили самовили ја покажува симболиката на бесконечност, типична за пролетните обичаи, што се покажува и кај Кален број, мален број.

Во унгарскиот фолклор во периодот на великиот пост се појавува и *оро на лавиринт*, кое по форма е синцир, каде што сите играчи треба точно да ја имитираат линијата на напредувањето од ороводецот. Чекорите обично се едноставни: трчање или шетање. Ова оро денес нема ритуална улога, но според името може да се каже дека има старо обредно минато (Ratkó; 1997; 116-138; Mandalaki; 2013; Kerényi; 2009).

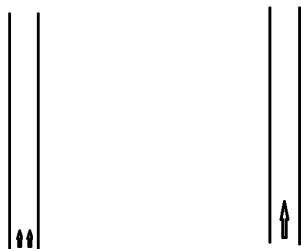
Во овој контекст треба да се спомне орото Кули. Спротивно со објаснувањето на обичајот, што често е поврзано со турските времиња, кулите имаат обредното минато, најверојатно поврзано кон култот на вегетацијата.

3. Кален број, мален број

Во пролетниот циклус игрите со држење врата се многу распространети низ цела Европа, во различни варијанти. Тоа е посебна група на пролетни обичаи. Според истражувачите оваа форма е поврзана со значењето на бесконечноста и со постојано оживување на природата (Hanna; 1979; 315-317; Ratkó; 2011; Кличкова; 1957; Љ. Јанковић; Д. Јанковић; 1957; 7-8).

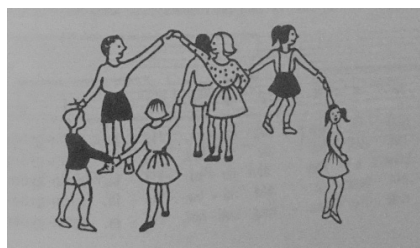
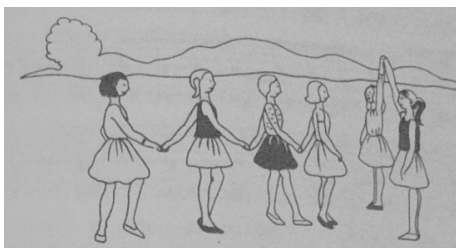
Денес во Македонски Брод можеме да видиме редуцирана, статична форма на Кален број, мален број. Под вратата на шамиите на девојките се протнуваат сите кои сакаат.

Овде треба да се спомне гачката Лазај, лазај, бубале, при што девојките не ја држат вратата со шамии, туку го затвораат патот со рацете. На патот се шетале со „сираче“ кое во минатото требало да биде вистинско сираче, слично со додолето. По форма можеме да ја набљудуваме истата игра во унгарскиот фолклор, но тоа е бесконечна варијанта: заедно со движењето на сираче, последните девојки трчаат на челото на линијата. Со тоа оваа игра ја реализира формата на Кален број, мален број, со лице во главна улога, кое е поврзано со митолошка симболика (Кличкова; 1957; 183; Величковска; 2008; 44-50; Малинов 2006: 182; Lázár; 1997; 145; Ujváry; 1969; 124-125).



Слика 5. Шема на *Кален број, мален број* Шема 6. Шема на *Лазај, лазај бубале*

Во унгарскиот фолклор постоеле многу варијанти на игри со држење врата. Распространет бил синцирот, каде што под вратата на првите две девојки го протнувале целиот синцир со водење на последната девојка. Со тоа последните станувале први, држејќи ја вратата, и ја продолжувале играта со повторување. Често е тоа протнување под еден пар, што е во улогата на чувар од мостот. Тоа е *мост играта* (Lázár; 1997; 149-158, Ratkó; 2011).



Слика 7. Скица на мост играта Слика 8. Скица на игра со врата, со движење на линија на бројот осум

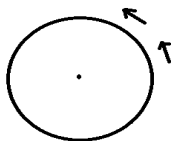
На унгарски терени играта со држење врата најчесто била придружувана со песната за *зелена гранка*. Во пролет сите магични активносоти се поврзани со пренесувањето на плодноста од дивите растенија, од шумата до нивата. Во Дебарца (како и на целиот македонски терен) боцкале гранка во почвата на нивите; во мијачијата постоело заедничко ритуално тркалање на девојки и момчиња на ливадите, да се земи силата; лулање правеле само на зелени гранки итн. Сите дејства со дрва и гранки се поврзани со плодност на земјата и на луѓето (Ujváry; 1969; 53, 113, 224; Величковска; 2008; 40 Малинов; 2006; 168; Татарчевска; 2011; 77; Lázár; 1997; 150-160; Ratkó 1997: 37, 98; Bólya; 2015; 132-142).

Русите веруваат дека брезата има посебна плодотворна сила, бидејќи се развива на пролет и расте многу брзо. Според овие верувања силата е во делот на гранката (никулецот). Видот на пренесување на оваа сила е следен: исечената бреза ја фрлаат на нивата и врвот на гранката се допирал со почвата (Ujváry; 1969; 78; Bólya; 2015; 188).

Од тоа може да се види дека врвот што е во процесот на развивањето има важна улога. Челото на Кален број, мален број со имитативната магија е во улогата на врвот од гранката (Bólya; 2015; 190; Ujváry; 1969; 53; 126-127; Frazer; 2002).

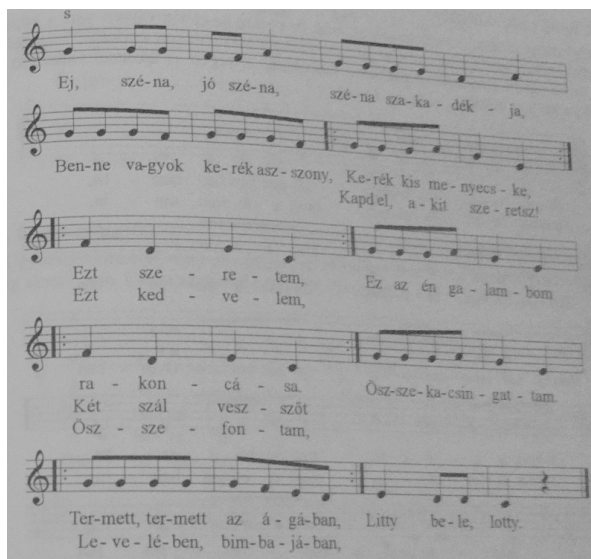
4. Игри

Игрите на велигденските пости од унгарскиот фолклорен терен и велигденските гачки се разновидни. Постојат слични игри на двата фолклорни терени, како и игри типични само за унгарскиот или само за македонскиот фолклорен терен. Најтипичната заедничка карактеристика е распространетоста на игрите во затворени кружни форми. Во македонските *гачки* соседите обично не се фаќаат за раце, а во унгарските игри често гледаме токму држење за раце. Во центарот на орото има лице во посебна улога. Заедничка карактеристика на сите кружни игри е дејствието помеѓу кругот и центарот. Во центарот може да бидат две лица, како во *гачката Гуро*, *маро вележано*, но понекогаш има и еден или неколку лица, кои се кружат околу орото. Ова е формата на *Коноплика* и *Јунци*, како и на повеќето игри со тема „барање невеста“ во унгарскиот фолклор. Во игрите *барање невеста* нема никој во кругот, ама бројот на лицата околу орото постојано се зголемува, со вадење на невести од орото. Во случајот на игрите, напредувањето на десно се чини типично и во унгарскиот фолклор (Кличкова; 1957; Ratkó; 1997).



Слика 9. Шема на кружните форми со надворешни лица

Репертоарот на песните е голем. Од следниот пример може да се види типичната карактеристика на песните од детски фолклор: дур тоналитет и едноставен ритам со 2/4 такт (Кличкова; 1957; Lázár 1997).



Слика 10. Нотен пример на игра „барање невеста“

Оваа форма може да се сретне и во гачките, на пример *Дело*, *мори Дело* или *Слепо коло*, каде размената оди со грабнувањето на одредени лица од орото кое не се придружува со песна.

Шутарчиња или *Чумлечиња* претставуваат најраспространети игри. Покрај тоа дека се наоѓа меѓу детски игри на различни терени од македонскиот фолклор, како и од унгарскиот фолклор, на унгарскиот терен и со сличниот назив може да се наоѓа, како игра со бардаци. Овде текстовите се пократки од македонската игра *Чумлелиња* и нема драмски елементи (Кличкова; 57; 193; Светиева; 1995; Lázár; 1997; 127).

Покрај игрите со држење врата и други форми со линии се распространети. *Зет и невеста* се игра во две паралелни линии, спротивни меѓусебе (семејството на зет и семејството на невестата) и стројникот е во внатрешниот простор. Гачката *Барјачето* има една линија пред која станува девојка со бајракот, што треба да го грабне од девојките на два краеви на линијата. И меѓу унгарските игри се наоѓаат линиски форми, на пример меѓу игри на барање невеста (Кличкова; 1957; Lázár; 1997).

Посебна интересна појава во унгарскиот фолклор е играта *Пилике* или *Пилига*, при што девојките во синцир трчат околу три девојки во различни форми. Оваа игра има повеќе варијанта, но бројот на соло девојките секогаш е три. Оваа игра е интересна по формата и ритуалноста,

а константната карактеристика на бројот три упатува на ритуалното минато (Lázár; 1997; 142-143; Ratkó; 1997; 80-85).

5. Движење низ простор

Карактеристика на пролетниот период во повеќе фолклорни подрачја е појавата на големо движење. Лулањето, што се појавува на Ѓурѓовден во македонскиот фолклор, во унгарскиот фолклор е практикувано во времето на велигденските пости. Покрај лулањето на дрвото, распространет е круг во вид на лулашка (Ujváry; 1969; 52-53; Lázár; 1997; 103-106).

Многу често движењата се поголеми. Се оди низ селото со процесиија или со трчање, кон ридот со игра со држење врата во унгарскиот фолклор. Соборот во селото, одењето надвор со поворката *покрсти* во македонскиот фолклор се покажува со долги и големи движења. Процесии, шетања надвор од селото, како обред е типичен и за други фолклорни творештва, како карактеристика на велигденскиот период со заштитна функција (Ujváry; 1969; 53; Ratkó; 1997; 106-110; Bólya; 2012; Ристески; 1994).

6. Обредното минато

Народните игри со драмски елементи водат потекло од поранешните култови. Трагите на овие култови се појавуваат и во игрите на велигденскиот период.

Во македонските и во унгарските игри на велигденските денови овие елементи се појавуваат во свадбениот обред. Покрај гачката *Камила* се пронаоѓаат и кај *Зет и невеста*, а во унгарските игри кај „барање невеста“.

Спротивно со Ерос се појавува и Танатос, што обично е поизразена во зимските обичаи. Во пролетните игри се појавува темата на смртта (*Ѓуро, маро вележано*), во грабањето на девојките (*Маски, Пилци, Дељо, мори Дељо*) и тепањето со стапови или со шамија (*Шутарчиња, Коноплика, Јунци*). Во унгарскиот фолклор – покрај *Фогочка*, што го претставува грабнувањето на девојка, се наоѓаат елементи што може да се идентификуваат со агресија. На пример „удар на камшик“ е играта каде што трчајќи во синцир односно во змија, ороводецот во еден неочекуван момент ќе ја истргне линијата, со што опашката се движи многу брзо и често завршува со паѓање.

И остатокот на ритуалното орање се наоѓа во гачката *Јунци*. Појавувањето на делови од ралото и ритуалното орање е поизразено во зимскиот период (Божик, Џолома; во унгарскиот фолклор влечење на трупец, како контаминарана форма на обредното орање). Целта на ритуалното орање е оживувањето на семето, што е во почвата.

Во повеќе гачки се појавува грабнувањето на девојката (*Дело, мори Дело, Маски, Пилци*). Може да води паралела играта брканица што е детска игра, но во унгарскиот фолклор меѓу игрите на великиот пост се наоѓа во различни варијанти, со повеќе видови на правила на фаќање, грабнување. Лијза Ратко мисли дека играта брканица има некое обредно потекло. Во грабнувањата на велигденските гачки можеби се наоѓа дел од овие игри (Ratkó; 1997; 126-127; Bólya; 2015; 236).

Сите обредни карактеристики се познати со хомеопатичната магија на првобитната аграрна култура од минатото, во која со магија луѓето сакале да влијаат на силите на природата. А потоа оваа сила ја персонифицирале, земајќи го името на Дионис или друго божество (Ujváry 1997: 64).

Според истражувањата, зимските и пролетните игри со драмски елементи се поврзани со култот на Дионис (Ujváry; 1997; 64-65; Ujváry; 1969; 113-114; Vargyas; 1948; 181-182; Арнаудов; 1972; 96-97; Кличкова; 1957; 197-198; Петровска-Кузманова; 2012; 112; Ridgeway; 1910; 22-23; Dawkins; 1906; 191-206; Feglová; 2008; 40).

Општа карактеристика на македонскиот фолклор е дека трагите на поранешните култови, обредни содржини и постоењето на ритуалните ора се поизразени, што излегува од значајната конзервативност на теренот, посебно на регионот Порече (Bólya; 2015; 5-12; Светиева: Порече).

Во центарот на магијата и ритуалните дејствија останува оротото (танецот). Во горенаведените материјали, всушност, целиот обичаен систем се состои од ора и игри со различни орски форми, како кругот и линијата, како и посебни движења чијашто карактеристика е обиколување или одење по големи отворени простори. Ритуалноста се појавува најизразена во двете обредни ора на гачките, во процесиите, во кружните форми, како и во посебните простори на обичаите.

Обрнавме посебно внимание на игрите со држење врата. Овој репертоар во унгарскиот фолклор се чини побогат по форма, со повеќе варијанти. А оригиналната форма се чини е *Кален број, мален број*, што – по истражувањата на Золтан Ујвари – се поврзува со имитативната магија на оплодувачката сила од зелената гранка.

7. Заклучок

Постојаното движење, бесконечноста, се главната симболика на пролетните игри. Притоа прво и најважно реализирање е појавата на ората во кружна форма и посебната форма на оротото Вили, самовили. А второ е постојаното движење на лицата на истото место на играта, што се појавува и во *Кален број, мален број*, како и во постојаното разменување на лицата во сите играчки форми во круг или линија. Во

игрите се покажуваат просторните форми на ороското творештво: кругот и линијата (Величковска; 2008; 43; Ratkó; 1997; 98).

Во македонска народна смисла и митски светоглед движењето е поврзано со животот, (Ристески; 2005;78), односно со пролетта, а постојаното движење го акцентира вечното обновување на животот.

Покрај постојано движење, друга симболика се големите движења, со посета на далечните места, надвор од селото. Може да се каже дека целиот обичаен систем на велигденскиот период е базиран на движењето, игрите и ората.

По верувањата, големите движења се поврзани со големото растење на житото. Со тоа стигнавме до главната цел на пролетниот обреден систем: зголемување на плодотворната сила на нивите, стоката и луѓето (Ujváry; 1969; 52, 78).

Денес не може да се зборува за обредната содржина во оригиналното значење. Како во Западна Европа од 15 век, ритуалната функција постепено исчезнува и нивното место го заземаат социјалните функции. Покрај фактот дека на македонскиот фолклорен терен и денес постојат ора со ритуална содржина, нашиот жив пример, обновувањето на велигденските обичаи во Македонски Брод има општествена, социјална улога (Makurat; 2016; Ристески 1994; Петреска; 2008; Bólya; 2017).

Интересно е да се набљудуваат обновените обичаи и унгарските пролетни игри и ора,¹ и велигденските обичаи на Македонски Брод. Во обновениот обичаен систем, што има сосема друга функција, карактеристичните пролетни движења остануваат во центарот на активностите. Овие се кружни движења, големи, раширени движења и вертикалниот (оро кули) и хоризонталниот правец (поворката околу селото), како и игрите со врата.

Користена литература

- Andrásfalvy, B. (2002) A tánc születése, Bo P. Éva (Ур.), *Közösség és identitás* (стр. 79-84.) L'Harmattan – PTE Néprajz Tanszék, Budapest.
- Anttonen, V. (2000) The Sacred, Bo W. Braun, & R. T. McCutcheon (Ур.), *Guide to the Study of Religion* (стр. 271-282) Cassell, London, New York.
- Bartha, E. (1998) Néphit, népi vallásosság, Bo V. Voigt (Ур.) *A magyar folklór* (стр. 470-504) Osiris Kiadó, Budapest.
- Bartha, E. (2006) *Vallási terek szellemi öröksége*, Преземено 02 02, 2011 од Bölcsész Konzorcium: <http://mek.oszk.hu/05100/05164/05164.pdf> , Debrecen.
- Bartha, E. (2014) Szent kutak Macedóniában, *Ethnica*, 40-41.
- Bólya, AM. (2012) *Ohrid Macedón Folkegyüttes*, Преземено 11 07, 2015 од

- <http://www.macedon.hu> , Budapest.
- Bólya AM. (2015). *Tánc a macedón szakrális hagyományban - doktori értekezés*, Debreceni Egyetem, Debrecen.
- Bólya AM. (2016) Vízünnep a macedón vízkeresztli hagyományban, Bo É. Bihari Nagy, M. Kavacsánszki, R. Keményfi, & M. Marinka (Ур.), *Diptichon: Tanulmányok Bartha Elek tiszteletére* (стр. 200-210) Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, Debrecen.
- Bólya AM. (2017) Dionüszosz öröksége - A balkáni maszkos szokások és az angol masque elődeinek kapcsolatai, a szokásokhoz kapcsolódó táncok, *Tánctudományi közlemények*, 5-20.
- Brinson, P. (1983) Scholastic Tasks of a Sociology of Dance, *Dance Research*, 59-68.
- Dawkins, R. (1906) The Modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysus. *The Journal of Hellenic Studies*, 191-206.
- Eliade, M. (1999) *Misztikus születések*, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Feglová, V. (2008) Šťastie, zdravie, pokoj svatý..., alebo Vianoce na Slovensku, Národné osvetové centrum, Bratislava.
- Felföldi, L.; Pesovár, E. (1997) *A magyar nép és nemzetiségeinek tánc hagyománya*, Planétás Kiadó, Budapest.
- Franco, M. (2015) *Dance as Text - Ideologies of the Baroque Body*, Oxford University Press, New York.
- Frazer, James G. (2002) *Az aranyág*, Osiris Kiadó, Budapest.
- Friedlander, J. (2015) Ritual Dance in England - An Anthropological Study of the Evolution of Ritual Dance, *academia.edu*, 1-27.
- Györkösy; Kapitánffy; T. (Ур.) (1993) *Ógörög-magyar szótár*, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Hanna, J. (1979) Movements toward Understanding Humans, *Current Anthropology*, 20 (2), 313-339.
- Ivanov, V. (1984) The semiotic theory of carnival as the inversion of bipolar opposites. Bo U. Eco, V. V. Ivanov, M. Rector, & T. A. Sebeok (Ур.), *Carnival!* (R. Reeder, & J. Rostinsky, Прев., стр. 11-36.), Mouton, Berlin, New York, Amsterdam.
- Jung, C. (2002) *A pszichoterápia gyakorlata*. Scholar Kiadó, Budapest.
- Kerényi K. (2009) A tánc és a labirintus, *Pannonhalmi szemle*.
- Kürti L. (1994) The Creation of Man. A Nepalese Shaman's Recital to Postpone Astrological Crises, *Shaman - Journal of the International Society for Shamanistic Research*, 2 (1-2), 23-82.
- Lázár K. (1997) *Népi jétek*, Planétás Kiadó, Budapest.
- Makurat, M. (2015) Tales of The 'Orthodox Nation' and 'Macedonian Faith' - Easter at Macedonians in Poreche in Scope Of Regime, Ethnic and Social

- Changes in the Republic of Macedonia. *EthnoAnthropoZoom*, 14, 57-93.
- Mandalaki, S. (2013) The Dance in the Minoan Society, Bo *XXIII Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities*, Heraklio.
- Martin G. (2000) *Énekes körtáncok*, Planétás Kiadó, Budapest.
- Paládi Kovács, A. (Ур.) (1990) *Népzene, néptánc, népi játék* (Magyar néprajz 6. изд.). Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Pócs, É. (1965) A karácsonyi vacsora és a karácsonyi asztal hiedelemköre, *Néprajzi Közlemények*, 10 (3-4), 1-323.
- Pócs É. (2002) Tér és idő a néphitben, L'Harmattan, Budapest.
- Pušnik, M. (2010) Introduction: Dance as Social Life and Cultural Practice, *Anthropological Notebooks*, 16 (3), 5-8.
- Ratkó L. (1997) *A nagybőjti játék- és táncagyomány. A magyar nyelvterület nagybőjti játék- és táncanyagának értelmezése. Kandidátusi értekezés.* Magyar Tudományos Akadémia, Budapest.
- Ratkó L. (2002) A néptánc tartalmi elemzése, *A Nyíregyházi Jósa András Múzeum Évkönyve*, 44, 257-265.
- Ratkó L. (2007) „Azért jöttem ide karikázni...” A nagybőjti karikázó tartalmi elemzése. Bo B. Gábor, & C.-T. Eszter (Ур.), *Táncagyomány: átadás és átvétel. Tanulmányok Felföldi László köszöntésére*, Budapest.
- Ratkó L. (2011) A tavaszi falujáró-kapuzó játékok, Bo J. Cabello, & N. C. Tóth (Ур.), Erősségénél fogva várépítésre való. Tanulmányok a 70 éves Németh Péter tiszteletére (Tom A Jósa András Múzeum Kiadványai 68., стр. 483-488.) Jósa András Múzeum, Nyíregyháza.
- Ridgeway, W. (1910) *The Origin of The Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Szemes P. (2002) Rítus és tragédia, *Pro Philosophia Füzetek*, 83-104.
- Ujváry Z. (1969) *Az agrárkultusz kutatása a magyar és az európai folklórban*, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen.
- Ujváry Z. (1997) *Népi színjátékok és maszkos szokások*, Multiplex Media - Debrecen University Press, Debrecen.
- Vargyas L. (1947) Mimos-elemek a magyar betlehemes játékokban *Antiquitas Hungarica*, 177-184.
- Vasić, O. (2007) Ritual messages conveyed by the movements of Lazar dances of the central Balkans, Bo D. Golemović O. (Ур.) Association for Fostering of the Serb Cultural-Historical Heritage Baštinar, Brčko.
- Арнаулов, М. (1972) *Студии върху българските обреди и легенди* (Том 2 Кукери и русалии), Българска академия на науките, София.
- Боља, Ана М. (2014) Патувањето на Дионис, *Арс академика*, 1 (1), 90-101.
- Боља, Ана М. (2017) Велиденски игри во Порече – Врска со творештвото на Косово, Bo *Tradition and Contemporary in Art and Education - International scientific conference*. Priština: University of Prishtina.

- Величковска, Р. (2008) *Музичките дијалекти во македонското традиционално пеење*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје.
- Величковски, Б. (2012) *Македонски еротски народни песни*, Маска, Скопје.
- Ѓурчески, М. (2013) Македонскиот непокор отсликан преку Влеигденските кули во Македонски Брод, *Македонска ризница*, 64-69.
- Димоски, М. (1996) Народните ора и орската традиција, Во Т. Крум (Ур.), *Етнологија на Македонците* (стр. 281–286) Академија на науките и уметностите, Скопје.
- Јаневски, Вл. (2013) *Етнокореолошки карактеристики на македонските народни ора - по избрани примери*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје.
- Јаневски, Вл. (2014) *Теренско истражување во селата Бегниште и Ресава*, <http://eprints.ugd.edu.mk/9505/> Преземено 29.11.2015 г. од Универзитет „Гоце Делчев“ - Штип.
- Јанковић Љубица, Д. (1957) *Прилог проучавању остатака орских обредних игара у Југославију*, Српска академија наука, Београд.
- Јанковић, Д. (1938) Празничне народне игре у Поречу у Јужној Србији, *Гласник Етнографског музеја*, 13., 24-29.
- Јанковић, Д. (1940а) Драмски елементи у нашим народним орским играма и народна игра као драмски елемент народних обичаја, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, 75-94.
- Јанковић, Д. (1940б) Народне игре у Кичеву и околини, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, 95-112.
- Карадоски, Вл. (2014) *Велигденски кули*, Ракопис, Скопје.
- Китевски, М. (1996) Македонски празнични обичаи, Во К. Томовски (Ур.), *Етнологија на Македонците* (стр. 224-246) Македонска академија на науките и уметностите, Скопје.
- Кличкова, В. (1957) Велигденски обичаи во Порече, *Гласник на Музејско-конзерваторско друштво на Македонија*, 160-202.
- Малинов, З. (2006) *Традицискиот народен календар на Шопско-брегалничката етнографска целина*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје.
- Младеновић, О. (1973) *Коло у Јужних Словена*, Српска академија наука и уметности, Београд.
- Пенушлиски, К. (1973) Тематиката на македонски пролетни обредни песни, *Македонски фолклор*, 11-14.
- Петреска, В. (2008) Реактуелизација на традиционални колективни прославувања, К. Петровска-Кузманова, (Ур.) *Македонски фолклор*, 205-222.

- Петровска-Кузманова, К. (2012) Велигденски игри - етнотеатролошки осврт. *Спектар*, 30 (60), 111-118.
- Петровска-Кузманова, К. (2013) Велигденските игри од Порече во фолклористичките истражувања, Во Е. Луческа, З. Димоски (Ур.) *105 години од раѓањето на Јозеф Обрембски* (стр. 137-144) Институт за старословенска култура - Институт за словенска филологија УАМ, Прилеп-Познањ.
- Ристески, Љ. (1994) Континуитет, траење и промени, функции и форми на изразување на традицијата во современи услови на примерот „Покрсти“ во селото Запозложани-Прилепско, *Етнолог*, 4-5., 225-238.
- Ристески, Љ. (1998) Митските претстави на мртвите во традиционалната култура на Македонците, *Studia mythologica slavica*, 243-257.
- Ристески, Љ. (2005) *Категории простор и време во народната култура на Македонците*, Матица македонска, Скопје.
- Светиева, А. (1996) Еротските елементи во обредите со маски кај Македонците, во В. Боцев (Ур.) *Обичаи со маски* (стр. 7-14) Музеј на Македонија, Скопје.
- Светиева, А. (н.д.). *Порече*. Преземено на 29.11. 2013 од Институт за етнологија и антропологија при УКИМ: http://www.iea.pmf.ukim.edu.mk/PORECHE/Tekstovi/Opsto_z_Poreche.pdf
- Солунчев, В. (2004) *Велигденски празнични игри во Порече, магистерски труд*, Универзитет „Св Кирил и Методиј“ во Скопје, Природно-математички факултет, Институт за географија, Завод за етнологија, Скопје.
- Стојческа, М., Трпкоски, М. (2013) Ракопис, *Велигденски кули*, Македонски Брод.
- Татарчевска, И. (2011) *Мијачките ора во традиционалниот живот на сцена - магистерски труд*, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Природно-математички факултет, Скопје.

Изворот на сликите

Сл. 1. Кариказо:

<http://archivum.vasarnap.ujso.com/vasarnap/201211/kultura/jatekok-tancok-es-szokasok-nagybojtben> Преземено 11 29, 2013 од Új Szó.

Сл. 7. Скица на мост играта: Lázár, 1997.

Сл. 8. Скица на игра со врата, со движењена линија на бројот осум: Lázár, 1997.

Сл. 10. Нотен пример на игра бараше невеста: Lázár, 1997.

(Endnotes)

1. Karikázó. Ова име упатува на кругот.
2. Labirintustánc.
3. Оваа појава може да се види и во случајот на нови Свети Јованови кумови во селото Лавчани (Копачија, Кичевско), каде што типичната појава на зимскиот празничен период, обредната еднаквост се појавува со разменувањето на кумовите (сите кумови водат еден круг), а не со затворањето на кругот (каде што има еднаквоста на етнокореолошките улоги).
4. Sárköz. Јужна Унгарија.
5. Bújj, bújj zöld ág.
6. <https://www.youtube.com/watch?v=JnNs1IZaql4> Датум на преземање: 1.7.2017 г.

СИМБОЛИКАТА НА ХРАНАТА ВО ОДРЕДЕН ВИД МАКЕДОНСКИ ОБРЕДНИ ПЕСНИ

проф. д-р Маша Бјелавски-Франк¹, emeritus

¹ Dept of Modern Languages, DePauw University Indiana, USA

Апстракт: Во овој труд се проучуваат храната и нејзината симболика во неколку видови македонски обредни песни - почнувајќи од зимските песни, оние кои се пеат на Божиќ (коледарските и песните за Нова година). Од летниот период имаме песни поврзани со водата: водичарски песни (за Водици) и додолски песни (ритуал за повикување дожд за време на летната суша) и поврзани со жетвата, познати како жетварски песни. На крајот, има песни поврзани со свадбените ритуали. Во сите овие песни, различните видови храна и билки што се споменати имаат симболичко значење, како што е тоа случај со благословите за богат род на главните македонски земјоделски производи – житото и другите житарки, грозјето, јагнето и јајцата, оревите и бадемите, како и јаболката, или на посебно значење на љубов, плодност, добро здравје, заштита и среќа.

Клучни зборови: *обредни песни, коледе, суровни песни, Водици, додолски песни, жетварски песни, свадбени песни.*

КОЛЕДЕ

Коледарските песни ги пеат децата кои одат низ селото наутро пред Бадник, задржувајќи се кај секоја кука и пеејќи коледе со добри желби за домаќинството, при што газдата или газдарицата на кука им даваат ореви, колачи, пари итн. Оревите се моќен симбол во Македонија и во овој контекст симболизираат долг и здрав живот за тој што ги зема.

1) Тупа, тупа, коледе! Knock, knock, *koleda*!¹

Дај ми стрино орефче, Give me walnuts, auntie,

да не ти е рефче! So you don't sin!

кој спие, нека стане, Whoever is sleeping, let her get up,

нека месе колачиња, Let her mix cakes,

за дечиња, Коледе! For the children, *Koleda*!¹

(ракопис л. 1773 рег. бр. 26908)

с. Босилово, Струмичко

Во друго Бадничко коледе од истото село, спомнати се различни видови орестово овошје кое им се дава на децата: ореви, бадеми и костени. Во овој необјавен ракопис пејачот бележи: „Во песната се споменати ореви и бадеми, и тие ни се дадени за да бидеме здрави и силни како бадеми и ореви“. [‘Во песната се спомнуваат орефчиња миндалчиња, а нив и ги даваат да бидеме здрави и цврсти како миндал и ореф’.] Тврдоста на оревите се трансформира во сила за пејачите.

2) Ситна роса заросе,

Баба меца донесе:

орефчиња, костенчиња,

миндалчиња, колачиња,

Коледе – е- ее!

(ракопис л. 1773 рег. бр. 26911)

с. Босилово, Струмичко

A fine dew fell,

Granny bear brought

Walnuts, chestnuts,

Almonds, cakes,

Koleda, - ee-eee!

Јаболките се главен симбол во македонскиот фолклор и затоа играат важна улога во ритуалите, како и во љубовните песни. Јаболките често ја симболизираат љубовта и плодноста и затоа се присутни во свадбените песни и ритуали, но и за доброто здравје. Во ова коледе од Егејска Македонија свекрвата го храни бебето со ореви, овошје и јаболка, кои се берикетна храна за иднината на бебето.

3) Трендо мори, Трендо млада невесто O Trenda, young bride Trenda,

пуши си оро појди си дома, Leave the dance and come home,

дека ти плачи машкото дете. For your little boy is crying.

Ако ми плачи, нека ми пукни, If he's crying, let him be cursed,

свекрва имам ката магарка, I have a mother-in-law like a donkey,

нека го рани сирки, костени, Let her feed him sloe fruits and chestnuts,

оро не пушвам дома да одам, I'm not leaving the dance to go home,

нека го гледа мојта свекрва, Let my mother-in-law look after him,

нека му даве благи јаб'лки. Let her give him sweet apples.

(Бицевски, Трпко. 1999: #10, с. 17-18)

1) Сите песни се преведени од Маша Бјелавски-Франк

ВАСИЛИЧАРСКИ ПЕСНИ

Празникот *Сурова* или Василица е на почетокот од годината. Се слави со ритуален оброк. Тука спаѓа питата (баница) направена со свински прева или колбас. Процесијата оди низ селото со маскирани поединци (во некои села само млади мажи) коишто му носат поздрави на секое домаќинство со добри желби и добиваат мали подароци. Во процесијата се лица облечени како невеста и младоженец и мечка која носи среќа, преправајќи се дека ќе распарча некои од селаните. Традиционално има голем оган во центарот на селото.

Во оваа песна *сурова* од областа на Меглен, желбите се однесуваат на жито, како симболи на изобилство и животните потреби, како и за здравјето на луѓето.

4) Сурва Нова Година,	A good New Year,
Голем клас на нива.	A large sheaf of grain in the meadow.
Голем грозд на лозе	A large bunch of grapes on the vine,
Киво и здраво до година,	Alive and healthy for a year,
До година до амина.	For a year to amen.

(Бицевски, Трпко. 1985: #3, с. 24)

Исто така од областа Костур, Егејска Македонија.

5) Сурва, сурва година,	Happy, Happy New Year,
весела је година,	The year is joyful,
голем клас на нива,	A huge sheaf of grain in the meadow,
голем гроз на лозе,	A huge bunch of grapes on the vine,
ж ‘лти мамун на леса	Yellow maize in the kitchen garden.,
п’ лна к’шта коприна,	A house full of silk,
червена јаболка до година,	A red apple until next year,
живо, здраво до година,	Alive and well until next year,
до година, до амина.	Until next year, until amen.
Сурва!	Happy New Year!

(Бицевски, Трпко. 1999: #13, с. 19)

Повторно наоѓаме желби за изобилно жито и грозје, проследено со црвено јаболко за здравје за целата година.

Следново е извадок од *Сурова* песна од околината на Дебар, во која експлицитно се споменува ритуална пита (*баница* или во овој случај *пита*) и јајца како заштитен симбол против злите духови:

6) (...) (...)

Дајте ми две јајца,	Give me two eggs,
Мошки јагонца,	Many eggs,
Жеснски јаришча	She-goats,
Кољки листа во гората,	As many leaves there are in the forest,
Толку бериќет во куќата,	As much good fortune in the house,
Стани, стани, добра куќинце,	Get up, get up, good housewife,
Куќинот берит тфоето гајле;	The head of the house is fretting;
Земај ножето, од по трески;	Take your knife, go out for kindling;
Дојди од трески, меси си пита;	Come home with kindling, mix up some

pie;

Собери си чељадата, седни да ручаш Gather your children, sit down to dine,

Оди којшија. Go and visit your neighbor. (Шапкарев: # 45, с. 146-147)

ПЕСНИ ЗА ВОДИЦИ (БОГОЈАВЛЕНИЕ)

Во претхристијанската Македонија, празникот *Дајбог* (Богојавление) беше период кога желбите на луѓето се исполнија кога се отворија небесата и се појави благодатното божество. Празникот Водици (од коренот за зборот вода) или Богојавление е дводневен празник кој го слави Јован Крстител кој го крштава Христос и содржи света вода која може да ги излечи болните и да им помогне на луѓето во целост. Феноменот на отворањето на небото во нокта на празникот повторно се појавува. Водата во бунарите, реките и езерата станува света. Крстот се носи, а потоа се фрла во река и млади мажи скокаат за да го вратат. Ритуалните песни споменуваат различни светци и Марија, а и желби за среќа и изобилство за луѓето (Китевски, 1997: 71-82).

Во следната ритуална песна можеме да видиме експлицитно упатување во поглед на носењето на крстот и слично на *Коледе* и песните *Сурова*, особени желби за изобилство, и храна и пијалак: жито, вино, млеко и мед.

7) Крсти носиме – бога молиме: We're carrying the cross –we're praying to God:

Господи помилуј!	Lord have mercy!
Како сега и в година.	As now, may it be through the year.
Господи помилуј!	Lord have mercy!
Да се родит дар бериќет,	May he bring forth the gift of good fortune,
Господи помилуј!	Lord have mercy!
Дар бериќет жито ј вино,	The gift of good fortune of grain and wine,

Господи помилуј! Lord have mercy!
Жито ј вино, мед и млеко, Grain and wine, milk and honey,
Господи помилуј! Lord have mercy!
Да е село се весело, May the whole village be joyful,
Господи помилуј! Lord have mercy!
(Китевски, Марко. 1997:39)

Оваа песна за Водици од областа Костур, Егејска Македонија, содржи желби за среќа и добро здравје, и експлицитни желби за најголемата среќа: за машки бебиња и јагниња. Како и во другите обредни песни, спомнувањето на „голем грозд“ и „голем сноп жито“ се нагласени желби за изобилство.

8) Господи помилуј! Lord have mercy!
Бериќет на пољето, Good fortune in the field,
Здравје на људјата, Health for people,
М' шки деца, женски аг'нца, Male children, female lambs,
Голем грозд на лозјето, A large bunch of grapes on the vine,
Голем клас на нивјата! A large sheaf of grain in the meadow!
(Бицевски, Трпко. 1999: #15, с. 19)

Во песната за Водици од Кратово се јавува елементот на остварување желби, во овој случај, за здравје, за среќа во лов, како и за добивање на она што тој сака да го добие. Споменувањето на лековити билки за среќа се јавува и во други македонски ритуални песни, како на пр. за Св. Ѓорѓи во мај, кога говедата се хранат со билки за добро здравје.

9) Појде Ивко лов да лови, лов да лови. У среќа му до три луди, до три луди. Сретна лудо чудна сверка, чудна сверка. Почна Ивко да ја гаѓа, да ја гаѓа. Зверка му се мило моли, мило моли. Немој Ивко не ме гаѓај, не ме гаѓај. Ќе ти дадам до три билки,	Ivan went off to hunt, went off to hunt, He came across three people, three people. The crazy guy met a strange beast, a strange beast, Ivko began to aim at it, Began to aim at it. The wild beast sweetly begged him, sweetly begged him. Ivko, don't shoot at me, don't shoot at me. I will give you three herbs,
---	--

до три билки.	three herbs.
Прва билка здрав да бидеш,	The first herb – so you'll be healthy,
здрав да бидеш.	so you'll be healthy
Втора билка лов да ловиш,	The second herb – so you'll have
luck in hunting,	
лов да ловиш.	so you'll have luck in hunting.
Третта билка да се чуваш,	The third herb – so you'll take care of
yourself,	
да се чуваш,	so you'll take care of yourself,
Да го земиш то си сакаш,	So you can take what you want,
што се сакаш.	what you want.
(ракопис Л. 2018, рег. бр. 28542)	
Кратовско	

ДОДОЛСКИ ПЕСНИ

Додоле е милостлив магичен ритуал наменет да донесе дожд во време на суша, кој се пее во лето. Девојка сираче е облечена во гранчиња и лисја и води група други девојки. Тие одат до секоја кука во селото и жената од кукаста истура вода врз *Додоле* девојката, која се врти во круг. Групата пее песни за да донесе дожд. Забележливи се мотивите на повикување дожд, а со тоа и плодноста и просперитетот на сите.

Првиот пример е од регионот на Мала Преспа, во југозападна Македонија. Се јавува како симболика во вид на жаба, која е поврзана со вода (и првично со Големата Божица, чии симболи на регенерација се симболизирани со три животни: жаба, змија и елен). Желката, исто така, ја симболизира плодноста. Јајца од желка се користат за здравје во македонските народни традиции.

10) Жаба, жека, бога моли, ој Лилија² јо,
Frog, turtle, pray to God, oy Lilija,
да зав'рни, да заг'рми, ој Лилија јо,
For it to pour, for it to thunder, oy Lilija,
да са стори берикетот, ој Лилија јо,
To bring good fortune, oy Lilija,
да са ранет сиромаси, ој Лилија јо,
To feed the orphans, oy Lilija.
Сиромаси и сираци, ој Лилија јо,
Boy orphans and girl orphans, oy Lilija,
А р'жобјето да чклемето, ој Лилија јо, А

2) Лилија, Лела – божица на пролетта

nd rye grow up to the rafters, oy Liliја,
Ечмејнето да греите, ој Лилијо,
Barley to the eaves, oy Lilја,
пченчината до појасот, ој Лилоја јо,
Wheat up to one's waist, oy Liliја.
Мисерјето до вратата, ој Лилија јо!
Corn up to the doors, ој Liliја!
(Спасе, Стерјо. 1992: #8, s.46)

Во оваа песна, специфичните зрна од ‘рж, јачмен, пченица и пченка се наведени поединечно со хиперболата за растењето „до кровот“, „до стреата“, „до струкот“ и „до вратата“ за секое од овие насадени култури, при што тие магично стануваат сè поизобилни поради посакуваниот дожд.

11) Бог да даде, д’жд да вали,
May God grant rain to pour,
хеј дудуло! Heу, *dodole*!
Д жд да вали, кал да стане,
Rain to pour, mud to form,
хеј дудуло!
Heу, *dodole*!
Кал да стане, хљаб да стане,
Mud to form, bread to come,
хеј дудуло!
Heу, *dodole*!
(Бицевски, Трпко. 1995, #46., с. 25)
с. Плевња, Драмско

Оваа додолска песна од Драмско едноставно се фокусира на крајниот резултат од посакуваниот дожд: леб, со прогресијата на дождот од кал до леб.

12) Бога моли дудуленце сираченце, Pray to God, little *Dodol* girl, little orphan,
да заврни ситна росе, ситна роса, That a fine dew will fall, a fine dew,
да и навади сете жита, сето поле, To water all the grain in the whole field,
да се роди мед и млеко, To bear milk and honey,
вино и жито, wine and grain,
од два класа кутел жито, From two sheaves, a bushel of grain,
од две обци ведро млеко, From two ewes, a pail of milk,

ведро млеко, од де чешви бочва грозје, grapes,	a pail of milk, From two branches, a barrel of
--	---

Да се ранат сиромаси сирачиња,... To feed the poor little orphans,...
(ракопис л. 1768, рег. бр.26861)
Гуѓако, Мариово

Во примерот бр. 12 луѓето се молат со вообичаените желби за жито, вино, млеко и мед, како и за магично умножување заради изобилство, „од два снопа, големо количество на жито“, „од две овци, кофа млеко“, „од две гранки, буре грозје“.

13) Роси роси пирунига ³ , Дудулејка бога моли, да зароси ситна роса, ситна роса берикетна, да навади жито, просо, жито, просо, ем и грозде. Жито расте до појасо Р’жта расте до стреите. Од два класа кутлак жито. Кутлак лажица, чиста погача. Да зароси ситна роса, да навади берикатот, пу полето мед и млеко, мед и млеко, вино, жито, да се ранат сиромаси, сиромаси, сирачија. (Бицевски, Трпко. 1989: #17, с. 22-23) с. Капено, Вардарско	Bedew, bedew an iris flower, The <i>Dodol</i> -girl prays to God, For a fine dew to fall, A fine dew bringing good fortune, To water the grain, and millet, Grain, millet, and also grapes. Grain to grow up to one’s waist, Rye to grow up to the eaves. From two sheaves, a bushel of grain. From a ladle, a whole loaf of bread, So a fine dew will fall, To water with good fortune, On the field, milk and honey, Milk and honey, wine, and grain, To feed the orphans, The orphan boys, orphan girls.
---	--

Следната *додолска* песна ги прикажува сите видови на добиток коишто ќе имаат благодет од тревата, овозможувајќи полињата да бидат засадени, и кози и крави да дадат млеко, и да се направи сирење од млекото, експлицитен опис на основните елементи на македонскиот живот и нивната штедрост.

3) Перуника („ирис“) се однесува на цвет чије име на Балканот може да е изведено од името на раниот словенски пагански бог Перун, кој бил бог на громот и молњата, и поради тоа е својствен за ритуалот за посакување дожд (Христина Андоновска, магистер, Институт за македонски јазик, лична комуникација).

14) Ој дудуле, мили Боже, Оу, Dodol, dear God,
Бога моли дудуленце сираченце, The little *Dodol*-girl prays to God.
- Дај ми Боже ситна роса да заврни, Grant me, o God, fine dew to fall,
Да навади сете жита, цело поле, To water all the grain, and the whole
field,
Да развие ластар шума, да израсте, For a forest of saplings to grow, to grow tall,
Да израсти зелена трева, да ми пасат, For green grass to grow tall for grazing,
Да ми пасат овци, кози, крави, волвои, So sheep, goats, cows, and oxen can graze,
Да ораат севгарите, воловите севгарите, So yoked oxen, yoked oxen can plow,
Да се множат овци, кози па и крави, So sheep, goats and cows can multiply,
Да се сири сирењето и млекото, So milk can turn into cheese,
Да се ранат сиромаси сирачиња. So orphan boys and orphan girls can be fed.
(Ристески, Драган. 2011: # 381. с. 79)

ЖЕТВАРСКИ ПЕСНИ

Референци за храната и нивната симболика во поглед на изобилство се среќаваат во жетварските песни. Оброците да бидат подготвени за семејството и најмените работници, храната подготвена и храната изедена од страна на жетварите. Како што може да се очекува, главниот симбол е белата пченица како храна неопходна за живот и лебот направен од неа.

Многу од нив се дадени од женски аспект, затоа што тие подготвуваат оброци за жетварите и во многу случаи и тие самите, исто така, жнеат или врзуваат снопови пченица. Примерот бр. 15 е извадок од жетварска песна од Западна Македонија, каде што ќерката разговара со нејзината мајка за носење вода, стандардна пракса за помладите жени и одраз на нејзиното значење за секојдневниот живот, а потоа замесување тесто и правење леб за жетварите.

15) Мајчице, мила мајчице,
Стани ме в' утро порано.
Рано да идем на вода,
Ладна за вода насипем,
Тесто да лебој за месим.
Ељ ќе имаме жетвари,
На в' рх Маруша планина
Ќе дујет сувни ветрои,
Ќе ни тураје пологе...
(Докле, Назиф, # 51, с. 57-58)
с. Борје, Горанско

Dear mother, sweet mother,
Wake me up early in the morning.
So I can go early to fetch water,
To pour cold water,
To mix dough and bread,
If we have reapers,
On top of Marusha Mt
Dry winds will blow,
They'll arrange the sheaves in rows..

Во примерот бр. 16, Тодора не ги исполнила нејзините обврски во поглед на подготвување вечера за наемните работници и поставување на масата, поради нејзината преокупираност со своето бебе.

- | | |
|---|---|
| 16)- Мар гиди ка 'н Тодоро,
зготвила ли си вечера,
вечера на аргатето?
раскала ли си столове?
- Бате ле, бате Стојан.
ни с' м вечера зготвила,
ни с' м расклала столове –
цал ден ми дјате викаше,
цал ден му капа нашивах,
с'с двјасте ж' лтица.
с 'с триста канаурошове.
(Бицевски, Трпко. 1995 :#65, с. 32) | -Alas, lady Todora,
Have you prepared supper,
Supper for the hired laborers?
Have you set the tables?
– O brother, brother Stojan,
I've not prepared supper,
Nor have I set the tables:
All day my baby screamed.
All day I sewed a cap for him,
With two hundred gold threads,
With three hundred Turkish coins. |
|---|---|

Оброкот опишан во следната песна од областа на Костур, Егејска Македонија, е со едноставна содржина, со леб и свежо направено сирење, и го одразува и симболизира секојдневниот живот со основните прехранбени производи, лебот и сирењето.

- | | |
|--|---|
| 17) Девер и невеста,
оделе да жние,
на бела пченица.
Жнале што ми жнале,
седнале да руче,
на бела погача,
на сенско сирење.
Ко шчо си ручале
И се прикажувале:
- Невесто, невесто
ко шо си убава,
така да си моја.
- Деверу, деверу,
земја те г'лтнала.
Кога дојдув јаска,
малечко ти најдув,
песна ми те пеев:
- Нани ми деверу, | A bride and her brother-in-law
Went off to reap,
Off to the white wheat.
They reaped and reaped,
And sat down to eat dinner,
A white roll,
Newly-made cheese.
As they ate dinner,
They also told stories:
-- Bride, o bride,
How beautiful you are,
As though you were mine.
-- Brother-in-law, o brother-in-law,
May the earth swallow you up,
When I came to your family.
I found you as a little boy,
I sang you a song:
- Lullaby, brother-in-law, |
|--|---|

Голем да пораснеш,	May you grow up to be big,
Да не ми дорастиш.	But not grow up to me.
(Бицевски, Трпко. 1999: # 133, с. 67)	

Жетварските песни вклучуваат и хумор, како што е тоа во следнава:

18) Кој ќе по п'т ќе поминит,	Whoever passes by on the road,
Вратете го, да го вратиме,	Send him back, let's send him back,
Ужина да му даиме,	Let's give him supper,
От желка јајца кавгана.	From cabbage, scrambled eggs,
от жаба нога пастарма.	From a frog's leg, dried veal.
От глушео меше сирење,	From a mouse's belly, cheese,
От лешник бочва ракиа.	From a hazelnut, a barrel of brandy.
(Миладиновци, Димитрија и Константин. 2009: #655 с. 548.)	

Оваа гротескна жетварска песна е пародија на изобилство, како во една од *додолските* песни, од примерот бр. 12: („од два класа кутел жито...“, „од две чешви бочва грозје...“). Таа, исто така, може да се толкува и како одраз на сиромаштијата во селото, за правење нешто од ништо.

На другиот крај од симболичниот спектар, во жетварската песна од селото Градец постои едно цело изобилство на добри нешта во животот по кои девојката копнее, а тоа се двата основни прехранбени производи и пијалаци (ладна вода, леб) и изобилство на луксузни нешта (печено јагне, печива, јаболка, шеќер и црвено вино). Сите тие ѝ се ветени на девојката која жнее во полето од страна на овчар на планината. Оваа стилска фигура на пастирот кој нуди добра храна и пијалак е исто така типична за македонските љубовни песни.

19) Извикна мома од поле	A girl shouted from the field.
Од поле мома од поста	From the field, a girl from her row for
reaping,	
Оделе боже до бога	O God, for heaven's sake!
Изгорех мале за сенка	I'm burning for shade
За сенка мале за вода	For shade, for water,
Дочул ја овчар од гора	From the mountain, a shepherd heard
her	
Ела си моме кај мене	Come next to me, girl,
Кај мене сенка ладена	Next to me there is cool shade,
Кај мене вода студена	Next to me there is cold water,

Кај мене бела погача bread,	Next to me there is a white loaf of
Кај мене танка баница	Next to me there is fine pastry
Кај мене јagne печено	Next to me there is roast lamb,
Кај мене грутка сирење	Next to me there is a lump of sugar,
Кај мене резен јабака	Next to me is a sliced apple,
Кај мене лута ракија	Next to me is strong brandy.
Кај мене вино црвено.	Next to me is red wine.
(ракопис л. 1733, рег. бр. 26530 с. Градец, Винаца	

СВАДБЕНИ ПЕСНИ

Македонските свадбени песни изобилуваат со моќна симболика за храна и билки, и како дел од ритуалите, и како симболи на појавите на невестата и младоженецот и нивната иднина. Во оваа песна од областа на Кичево која се пее кога ја водат невестата од куќата, невестата е спомната со епитетот „црвено јаболко“ како симбол на романтична љубов и еротика, како и на плодноста. Покрај тоа, таа се спомнува како „гранка со јаболка“, што се однесува на нејзината плодност.

20) Радјуј ми се мајко јунакова Rejoice, o mother of the groom,
што ти идет јубава невеста, That a beautiful bride is coming to you,
шти идет темел на куќата. That the foundation of the house is coming.
Радјуј ми се куко, јунакова Rejoice, o groom's house
што ти идет јубава невеста. That a beautiful bride is coming to you.
Добро дојде убаво невеста. Welcome, beautiful bride.
кога дојде космет да донесе. When you come, you bring good fortune.
Ој, нејесто убаво неесто O bride, beautiful bride
Ој, нејесто црвено јаболко O bride, you red apple,
Ој, нејесто гранка со јаболка. O bride, a branch with apples.
(ракопис л.724, рег. бр. 12970)
с. Тајмишта, Кичевско

Во оваа свадбена песна од Демирхисарско, Македонија, можеме да најдеме неколку симболи на плодноста. Тука се опишани сватовите и младоженецот кои дошле по невестата и поставуваат ритуални прашања во врска со овошје. Прашањето: „И дадов на невестата винова лоза со грозје“ јасно означува изобилство на плодноста. Втората понуда: „Јас и дадов гранка со дуња“ може да симболизира и љубов. А при третата понуда на младоженецот, невестата ја отвора вратата наменета за неа.

21) Затори са руса малка мома, The little girl with light-brown hair
locked herself away,

Што да хи дадем, та га ни отвори? What should I give her, so she'll open
the door to us?

Дадох' хи лоза с 'с гроздје I gave her a grapevine with grapes

Да ми отори – пак ни ми отарја; So she'd open up for me – but she
didn't open up;

Дадох' хи вејка с' с дуни I gave her a branch with quinces

Да ми отори - пак ни ми отарја; So she'd open up for me – again she
didn't open up;

Дур хи дадох' млада зетја, I even gave her the young bridegroom,

Тога ми отори, тога ми отори. Then she opened the door for me, then
she opened up.

(Цепенков, Марко. 1997: #43, s. 25)

Невестата, исто така, може да биде симболизирана со елементот од
животот: лебот. Тука, додека чеизот на невестата се испраќа до куќата
на младоженецот, се дава и бел леб, донесувајќи вистински и симболично
храна во нејзиниот нов дом.

22) Нас заросило заросило една ситна роса A little drop of dew fell, it
fell on us,

Ќа нарости ќе нарочи силна дабуана It will bedew, bedew a strong
drum,

Китајте се берите се Adorn yourselves, get ready,

китени кумоји, китени кумоји Decorated wedding party, decorated
wedding party,

ќа одите, ќа одите You will go, will go,

ќе наша невеста, ќе наша невеста For our bride, our bride,

ќа носите, ќа ностие You'll take, you'll take,

белана погача, белана погача That white bread, that white bread,

по погача, по погача After the bread, after the bread,

невестинаска руба, невестинска руба. The bride's trousseau, the bride's
trousseau.

(ракопис л. 1834 рег. бр. 27403)

с. Горно Косоврасти, Дебарско

Посебни песни се пеат за време на месењето на невестинските лебови:

- 23) Месарија лична и убаа, You private, beautiful bread-maker,
да засучеш свилени руке, Dry your silken hands,
за да месиш три бели погаче, So you can mix three white loaves,
да и туриш у свилени бисаѓе, And place them in silk saddle-bags,
да и носиш у девојкини дворје, So you can carry them to the girl's
home,
да се собра китени сватои. So that the decorated wedding party
can gather.
(ракопис л. 1736 рег. бр. 26563)
Тетово

Уште една обредна песна за месење свадбена погача, која е од Демирхисарско. Житото е испратено од страна на младоженецот, со прстен скриен во него, и пејачите се поттикнуваат едни со други да го просеат брашното, така што подготовките можат да продолжат и свадбата да се одржи.

- 24) С 'бирајте сито и решето, Gather the sieve and sifter,
Да отсеем момковото жито, So we can sift the boy's grain,
Да најдеме моминија прстен, So we can find the girl's ring,
Да го пратам на малка деојка, So we can send it to the little girl,
Да се готви рано фаф нидеља, So she can get ready early on Sunday,
Рано фаф нидња за млада нивјеста. Early on Sunday for the young bride.
(Цепенков, Марко. 1997: # 20, с. 19)
с. Крушово, Демирхисарско

Во оваа песна на кумот подготовките се дадени детално и опишано е македонското богато свадбено гоштевање со бели земички, црвено вино и печено јагне.

- 25) - Елај куме, елај кафето варено, --Come, godfather, come,
brewed coffee,
постели ослани, софрите кадени, The bed is made, the tables set
со бели погачи, со вино червено, With white rolls, with red wine,
о вино червено, со јагне печено. With red wine, with roast lamb.
(Бицевски, Трпко. 1999: #144, с. 72-73)

Вкусната и симболична храна е наменета за младоженецот. Оваа

свадбена песна од Дебарско се пее кога младоженецот го земаат сватовите, а невестата му дава на младоженецот суво грозје, бели земички и семки од тиква, симболика на заведување, и слатки и солени гоштевања кои следат потоа. Во голем број македонски љубовни песни младиот човек има суво грозје и тиква и семки од сончоглед во џебовите за да ги примаме девојките, но тука е прикажана слика како невестата го примамува младоженецот.

26) Седит зетче затворено	The dear groom is sitting in a closed room
јоф моме јоф	Oh, girl, oh!
седит зетче затворено	The dear groom is sitting in a closed room
јоф севдо јоф	Oh, girl, oh!
ка те рана суво гројзе	She will feed you with raisins,
јоф моме јоф	Oh, girl, oh!
ка те рана суво гројзе	She will feed you with raisins,
јоф севдо јоф	Oh, girl, oh!
суво гројзе бели симиди	With raisins and white rolls
јоф севдо јоф	Oh, love, oh!
суво гројзе бели семиди	With raisins and white rolls
јоф моме јоф	Oh, girl, oh!
бели симиди леблебија	With white rolls and pumpkin seeds,
јоф моме јоф	Oh, girl, oh!
бели симиди леблебија	With white rolls and pumpkin seeds
јоф севдо јоф.	Oh, love, oh!

(ракопис л. 1834 рег. бр. 27407)
с. Горно Косоврасти

Свадбена песна од Мариово која опишува убав младоженец во релација со храната. Невестата го споредува со млеко, со бел леб и шеќер:

27) Промени се леп ќере мама да те види Change your clothes,
beautiful daughter, so mama can see you

Мама да те виде Лено дали те прилега, For mama to see you, Lena, if
they suit you,

Дали те прелега Лено за младата невеста, If they suit you, Lena, as a
young bride,

- Ни се променувам мамо не се накитувам, - I'm not changing my
clothes, mama, I'm not putting on jewelry,

Другу не си дојде мамо младото Стеванче, Until, mama, young Stevan
comes,

Младото Стеванче мамо меко како млеко, Young Stevan, mama, soft

as milk,

Меко како млеко мамо слатко како шечер, Soft as milk, sweet as sugar,
Слатко како шеќер мамо бело како симит, Sweet as sugar, white as a
bread roll,

Кога ќе си дојде мамо јас ќе се променам, When he comes, mama, I'll
change clothes,

Јас ќе се променам мамо I'll change clothes, mama,

јас ќе се накитам, I'll put on jewelry,

Јас ќе се накитам мамо оно да ме виде, I'll put on jewelry so he'll see
me,

Оно да ме види мамо So he'll see me, mama,

мене да ме земе. And marry me.

(ракопис л. 1951, рег. бр. 27986)

с. Грунишча, Мариово

Билки често се појавуваат и во љубовни песни и во свадбени песни, особено низ целиот Балкан, каде што има симболика за босилек во врска со мажите, за додворување, и како симбол на свадби. Таа, исто така, може да симболизира и користење заштита од злото. Македонскиот јазик користи два заеднички збора за босилек - босилче, кој би можел да се преведе како „гранче босилек“, како знак на нежност кон мажот и како симбол за додворување и свадби, и фразата ран бел босилек или ран бело-цветен босилек, како симбол на плодноста во пролет и почетокот на летото, а исто така и како и симбол за свадби.

Во свадбените песни од селото Галичник, во Македонија, симболите на шеќер, босилек (за мажите), јаболко (за жените) се моќни елементи на свадба и ја претскажуваат брачната ноќ на невестата и младоженецот. Постои симболика на еротската љубов и плодноста во јадење јаболко при првата брачна ноќ во епитетот кој се однесува на саканата „мало црвено јаболко“. Постои сладоста на љубовта во епитетот „слатка грутка шеќер“. Оваа песна е испеана од страна на сватовите додека одат да ја земат невестата:

28) Јуначе, грутче шеќерче, Young man, sweet lump of sugar,

Шчо ни се тебе чинеше, What have you done with yourself,

Зор' е Ратка јаблко, Is that Ratka, the apple,

Веднуш да го изејеш, Will you eat it at once,

Срцето да ти се оладит, To cool your heart,

Маките да ти поминет? To make your torments disappear?

(Милошев, Ѓорѓи. 1996: #36, s. 24)

Овде мажот е наречен „слатка грутка шеќер“ како знак на нежност, а

неговата невеста е споредена со јаболко кое тој ќе го изеде, како еротски симбол на љубовта и предзнак за првата брачна ноќ.

Соодветната песна испеана на невестата ја именува неа со истите слатки изрази нежност и како што видовме претходно, младоженецот е спореден со гранче босилек, симболот на машкоста, и како симбол за додворување и за заштита при свадбите. Предвестување на нејзината прва брачна ноќ со нејзиниот сопруг е убаво симболизиран со зборовите: „Ќе го земеш ли веднаш, ќе го скриеш во градите и ќе спиеш со него?“

29) Девојке, гругче шеќерче, Girl, you sweet lump of sugar,
Шчо ти се тебе чинеше, What have you done with yourself,
Зор' е Трајке босилче, Is that Trajche, the sprig of basil,
Веднуш да го искинеш, Will you pick it at once,
В пазуји да си го скријеш Hide it in your bosom,
И со него да спијеш? And sleep with it?
(Милошев, Ѓорѓи .1996, #37, s. 24)

Ритуал од витално значење во подготовките за свадба е ткаење венци од билки и цвеќиња, од кои најзначајна е раноцветниот бел босилек. Тој ја штити невестата од злото, а со самото тоа е и суштински дел од венецот.

30) Вило моме и..., три зелени венци, A girl wove *eee*, three green wreaths,
вило моме, a girl wove,
Прво вило од бел босилок, The first one she wove of white-flowering basil,
прво вило, the first one she wove,
фторо вило јот зелени здравец, The second one she wove of green cranes-bill,
форо вило, the second one she wove,
Треко вило од зелени бршлен, The third one she wove of green ivy,
треко вило. The third one she wove.
Вите, вите, тој зелени бршлен, Weave, weave, that green ivy,
вите, вите. weave, weave.
Фрлете го во нашето поле Throw it into our field
да се роди бела пченица. So white wheat will grow.
Фрлете го во нашето поле, Throw it into our field
Да се роди бела пченица. So white wheat will grow.
(ракопис л. 1900 рег. бр. 27923)
с. Мартолци, Велес

Не само што имаме тука заштитна симболика, туку и симболика на плодност и изобилство. Фрлањето венец од бршлен на полето за да раѓа бела пченица ја претставува моќта на невестата да им донесе плодност на насадените култури, како и во нејзиниот нов дом.

Слични мотиви може да се најдат во оваа свадбена песна за време на ритуалот на ткаење венец за невестата:

31) Вило моме три зелени венци, A girl wove three green wreaths,
Први вило од здравега здравца, The first she wove from healthy cranesbill,
Второ вило од бела пченица, The second she wove of white wheat,
Треќо вило од црноно грозје. The third she wove of red grapes.
Това што је од здравега здравца, The one she made of healthy cranesbill,
Фрлете го јунакови дворје, Throw it into the groom's courtyard,
Да се здрави и да се весели So he may be healthy and cheerful,
Това што ет од бела пченица, The one made of white wheat,
Фрлете го у нашето село, Throw it into our village,
Да изникнит се бела пченица So white wheat will spring up.
Това што ет от црното грозје, The one made of red grapes,
Фрлете го јунаково лозје, Throw it on the groom's grapevines,
Да се родит се црвено вино. So it will bear red grapes.
(Миладиновци, Димитрија и Константин. #541. с 510)

Сите три венци носат среќа, а два од нив донесуваат плодност преку растенијата. Тука има игра на зборови за „здрави здравец“. Кога ќе се фрли во дворот на младоженецот, тој ќе биде здрав и весел. Венец од бела пченица, кога ќе се фрли во селото, ќе им донесе бела пченица на сите. И на крај, венец направен од црвено грозје ќе биде фрлен врз лозјето на зетот, а со тоа ќе донесе и богат род црвено грозје, јасен симбол на плодноста.

Во уште еден пример за овој ритуал во свадбена песна венците се исткаени од бел ранецетен босилек, каранфили и бела пченица. Венец од босилек се фрла во селото за здравје и среќа, а неговите заштитни квалитети се шират низ целото село. Венецот од бела пченица е фрлен врз полето за плодност и изобилство. Оној направен од жолти и бели каранфили го носи невестата.

32) Вила мом три зелена венца, A girl wove three green wreaths,
еден вила од ран бел бпосљак, She wove one of white-flowering early basil,
друго вила од жут бел каранфил. The second she wove of yellow and white carnations.

трекјо вила од бела ченица. The third she wove of white wheat.
Теј, што вила од ран бел босиљак, The one she wove one of white-flowering early basil,
Него го е по село ф’рљала, She threw it onto the village,
Да е село здраво и весело. So the village would be healthy and happy.
Теј, што вила од бела ченица, The one she wove of white wheat.
него го е по поле ф’рљала, She threw it onto the field,
да е поле јако бериќетно. So the field would have great good fortune.
Треќи га е на глава носила. The third one she wore on her head.
(Каранов, Ефрем. 2000: #20, с. 15)

Во крајниот пример со пеење за време на ткаење венци за невестата ги гледаме вообичаените мотиви од бела пченица и раноцветен бел босилек. Првиот останува во полето со пченицата за да произведе повеќе жито. Вториот ѝ се носи на невестата за заштита. Вториот венец е направен од гороцвет, што може да се преведе како „жолти планински цвеќиња“. Тие цветаат во пролет во високите планински места во Македонија, а исто така се јавуваат и во љубовните песни за денот на Свети Ѓорѓи (Ѓурѓовден). Можно е дека со поставување на венец на овие планински цвеќиња целта е желбата за остварување богатство и љубов.

33) Плело моме три зелени венца, A girl wove three green wreaths,
први венец од бела пленица, The first wreath from white wheat,
други венец од горски гороцвет, The second wreath from yellow mountain flowers.
треќи венец од бели босилек. The third wreath from white-flowering basil,
Тој што ми е од бела пленица, The one made from white wheat,
го пустиле в поле по пленица, She left it in the field on the wheat,
тој што ми е од горски гороцвет, The one made of yellow mountain flowers,
го пуштиле в горе по гороцвет, She left it on the mountain on these flowers.
тој што ми е од бели босилек, The one made of white-flowering basil,
го однесле ќе млада невеста. She took it to the young bride.
(Китевски, Марко. 2002: с.110-111)

Заклучок

Традиционалните производи и животни од Македонија - широк спектар на жито (бела пченица, јачмен, ‘рж, пченка, просо), грозје,

јаболка и овци, крави и кози - се јавуваат во разни обредни песни со желби за плодност, богатство и добар живот. Месото од јагниња особено се јавува како храна, симбол на луксуз и богатство во празниците како што се Водици, денот на Свети Ѓорѓи (Ѓурѓовден) и свадбите. Молитвите за повикување дожд (ритуалот *додоле*) се однесуваат на дождовите кои овозможуваат добри пасишта за овци, кози и крави, за нивното месо и за нивното млеко, како животни потреби, и божиќните песни, песните за Нова Година и жетварските песни, сите тие се однесуваат на посакуваниот добар живот, здравје и среќа за целата заедница.

Оревите, бадемите и костените најчесто се јавуваат во божиќни песни и песни за Нова Година, како подароци кои им се даваат на пејачите и како симболи на моќта и доброто здравје за годината што следи.

Јаболката во овие зимски ритуални песни се даваат како подарок за здравјето, но тие се исто така многу распространети во свадбените ритуали и ја симболизираат љубовта помеѓу невестата и младоженецот и плодноста.

Како основен производ на животот, лебот се користи симболично во повеќе контексти, во додолските песни за повикување дожд, за пченицата да расте и за да се прави лебот, во жетварските песни за јадењата кои жетварите ги јадат, како и во свадбените песни каде што може да ја симболизира гозбата или невестата којашто донесува среќа во својот нов дом.

Билките може да се најдат во некои од овие ритуали, како што Богојавление (види во примерот бр. 9), каде што ловецот се среќава со магичен свер кој во замена за тоа што животот му го поштедил, му нуди три магични билки кои ќе му донесат здравје, добар лов и среќа, како и кај ритуалните песни за Велигден и Василица, каде што млади девојки собираат билки за да ги хранат животните за нивното здравје.⁴ Босилекот, особено белоцветниот ран босилек, е главен симбол на заштита од зли сили за невестата или на мажевноста на младоженецот и често е уметнички орнамент на булчинскиот венец. И конечно, тука се билките и другите растенија кои се движат од здравец до бршлен, бели каранфили до пченица или црвено грозје од кои се ткаени венците за да донесат плодност на полињата и во домовите.

4) Belyavski-Frank, Masha. 2017: 28-29.

Користена литература:

- Belyavski-Frank, M. (2017). “Symbolism of Plants, Animals, Food and Personification in Macedonian Spring Ritual Songs.” *Balkanistica*. Proceedings from the Ninth Macedonian-North American Conference on Macedonian Studies. Vol. 30.2: 17-38.
- Бицевски, Т.(1989). *Македонски народни песни од Воденско*. Книга 8. Скопје: Институт за македонски фолклор
- Македонски народни песни од Драмско*. Скопје: Институт за фолклор, 1995.
- Македонски народни песни од Костурско*. Скопје: Институт за фолклор, 1999.
- Македонски народни песни од Мегленско*. Скопје: Институт за фолклор, 1985.
- Докле, Н. (2000). *Горански народни песни*. Скопје: Патрија
- Каранов, Е. (2000). *Кратовски зборник*, Скопје: Институт за фолклор, 2000.
- Китевски, М. (1970). *Македонска народна лирика. Обредни песни*. Скопје: Институт за македонска култура
- Фолклорот: Огледало на народниот живот*. Скопје: Менора, 2002.
- Макаријоска, Л.(2014). *Лексиката на македонската традиционална култура*. Скопје: Л. Макаријоска.
- Миладиновци, Димитрија и Костантин (2009). *Зборник на народни песни*. Скопје: Култура.
- Милошев, Ѓ.(1996). *Галички свадбарски народни песни*. Скопје: Сигмарес, 1996.
- Ракописи*. Институт за фолклор, Скопје [*Unpublished Manuscripts*, Institute for Folklore, Skopje]:
- Л.724, рег. бр. 12970 с. Тајмишта, Кичевско
- Л. 1733, рег. бр. 26530 с. Градец, Винаца
- Л. 1736 рег. бр. 26563 Тетово
- Л. 1768, рег. бр.26861 с. Гуѓако, Мариово
- Л. 1773 рег. бр. 26908 с. Босилово, Струмичко
- Л. 1773 рег. бр. 26911 с. Босилово, Струмичко
- Л. 1834 рег. бр. 27403 с. Горно Косоврасти, Дебарско
- Л. 1834 рег. бр. 27407 с. Горно Косоврасти, Дебарско
- Л. 1900 рег. бр. 27923 с. Мартолци, Велес
- Л. 1951, рег. бр. 27986 с. Грунишча, Мариово
- Л. 2018, рег. бр. 28542 Кратовско
- Ристески, Д. (2011). *Македонски народни песни од Мариово. Книга втора*. Скопје: Камелеон.

- Стоичковски, Б. (1992). *Народни умотворби од Кичевско*. Скопје: Институт за фолклор.
- Цепенков, М. (1997). *Македонски народни песни од Серско и Демихисарско*. Скопје: Институт за фолклор.
- Шапкарев, К. (1976). *Избрани дела. Том први. Песни*. Скопје: Мисла, 1976.
- Спасе, С. (1992). *Македонски песни од Мала Преспа*, Скопје: Институт за фолклор.

ТЕОРИСКО-МЕТОДОЛОШКИ АСПЕКТИ ВО ЕТНОКОРЕОЛОГИЈАТА

проф. д-р Владимир Јаневски¹

¹ Музичка академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
vladimir.janevski@ugd.edu.mk

Апстракт. За да се добијат релевантни податоци за ората во Македонија беа извршени неопходни истражувања кои се темелат врз пишани извори, врз материјал собран лично со теренски истражувања, како и од теренските истражувања вршени од страна на еминентни истражувачи од Институтот за фолклор: Ганчо Пајтончиев и Михајло Димоски (од етнокорееолошки аспект на ората); Александар Линин и Боровоје Цимревски (од етноорганолошки аспект на ората) и Родна Величковска (од етномузиколошки аспект на ороводните песни). Од особено значење беше консултирањето на „Каталог на националниот филмски фонд 1905-2000 година“. При истражувањата беше применета комбинираната метода на: интервјуа, слободни разговори, опсервации и слично. Овој збир на методи беше користен за: следење на постоењето, развојот и постепеното исчезнување на голем број ора, како дел од поширокиот комплекс традиционални игроорни форми. Беа земени предвид тезите на еминентни истражувачи врз база на чии истражувања ги проследивме методите по кои тие ги основале своите дела.

Клучни зборови: *етнокорееологија, етнологија, етномузикологија, функционална метода, структурална метода, еволутивна метода, визуелна метода, дифузионизам.*

1. Вовед

За аспектите на теориско-емпириските истражувања, посебно за дескриптивната метода, повеќе автори го поставуваат прашањето во врска со изработка на стручен и на научен труд со анализа на емпирискиот материјал (Шобајић; 2007; Šamić; 1980). Посебно е важно во овој момент да се истакне дека сите поими во општествените науки, кои служат за дефинирање на некоја научна дисциплина, главно потекнуваат од културата на еден народ, така што и истражувањата што се вршат, а

кои се однесуваат конкретно за нашиот предмет на интерес, треба да се третираат од аспектот на културата на народот. (Rihtman-Auguštin; 1984; 12)

Во едно од своите дела Воин Милиќ ќе спомене дека во развојот на науката и во облиците на човековото живеење постои дисконтинуитет (Milić; 1965; 281-282), истакнувајќи дека во еден одреден момент научните истражувања оделе во еден правец и облик, но во новите достигнувања морало да се наметнат промени во набљудувачките: процеси, форми, методи и анализи, така што во нашите истражувања главно ќе се базираме на методи и правци што можеме да ги имплементираме и врз нашата тема.

Поставувањето на теоријата и на методологијата е посложен процес и во оваа смисла постојат повеќе струи и автори, кои ги поставуваат темелите на: појавата, истражувањата и анализата. Мирко Бајрактаровиќ истакнува дека културните појави можеме да ги следиме преку моногенетското преведување или преземање на културите, а една културна појава може да се појави на едно место и потоа да се шири на повеќе меридијани (Bajraktarović; 1977; 13).

Настанувањето на културните појави, а истовремено следењето и анализирањето на културата, првично започнува во 19 век. Поимот и терминот наука, која е дел од нашите истражувања, е: етнокореологијата, етномузикологијата, фолклористиката, но сепак како појдовна точка мораме да ја следиме етнологијата, односно научните кругови што ги поставиле темелите на истражувачките процеси и анализи на културните појави и митови. Драгослав Антонијевиќ изразува многу јасно дефинирана мисла во однос на поимот методологија, така што, според него, „техничко-истражувачките постапки, начини, средства и инструменти, со еден збор ја сочинуваат методологијата, а таа им служи за анализа и полесен пристап до емпириските материјали на истражувачите – фолклористи“ (Антонијевиќ; 1984; 237).

За потребата од анализа и употребата на методолошкиот пристап, за дел од општествените науки во кои спаѓа и етномузикологијата, Лоран Обер посочува дека оваа наука произлегува од музикологијата како дел од класичната музика, но сепак таа се развива со свој принцип и своја посебност во областа на методологијата (Ober; 2007; 23-25).

Првата и основна метода, според М. Бајрактаровиќ, е еволуционистичката метода, односно Дарвиновото правило за постанок на човештвото и културните појави во светски рамки (Bajraktarović; 1977; 13). Сепак, во истражувачките процеси се појавуваат и други методи, кои го олеснуваат процесот на транскрипција и анализа. Главно, во нашата тема се користат методите што овозможуваат пристап кон анализа и кон транскрипција на традиционалната игра, а тоа се: *функционалната*,

структуралната, еволутивната (еволуционистичката), визуелната метода и дифузионизмот. Главни претставници на овие методи се: Мирко Бајрактаровиќ (Baјraktaroviќ; 1977; 13), Маркус Банкс (Банкс; 2009), Марта Симс – Мартин Стивенс (Симс; Стивенс; 2010), Емили А. Шулц – Роберт Х. Лавенда (Шулц; Лавенда; 2009), Фиона Боуви (Боуви; 2009), Војин Милиќ (Miliќ; 1965).

Пред да продолжиме со методолошката примена во нашите истражувања ќе се осврнеме на разјаснување на некои основни поими што ќе се користат понатаму во излагањето на темата. Така, на пример, поимот *етнос* (*ethnos*), кој е основа во лексемите етнокорологијата и етнологијата, означува племе, народ, а делот *logos* – наука (Baјraktaroviќ; 1977; 3). На слична ваква теорија, во однос на терминиологијата, се надоврзува и авторот Јован Ерделјановиќ (Ерделјановиќ; 1939; 3). Терминот етнологија е во употреба од крајот на 18 век, поточно од 1787 година, а подоцна, односно во 1810 година се појавува и поимот етнографија (Роатије; 1991; 7-20). Етнологијата е наука што ги проучува и потеклото и развитокот на народите и нивната материјална и духовна култура, но оваа дефиниција е многу воопштена и треба да се прецизира. Етнологијата го проучува историскиот постанок и развој на човековите групи и заедници со нивните специфичности според кои се разликуваат или личат едни на други. Оваа наука со помош на други науки ги проучува прашањата во врска со појавата и развојот на човековите заедници и нејзините етнички карактеристики. Сепак, треба да напоменеме дека проучувачите на традиционалната култура, поточно на научните системи, како што се: етнокорологијата, етнологијата, етномузикологијата и фолклорот се свесни дека традицијата е подложна на промени и развој, за што пишува и авторката Д. Рихтман (Rihtman-Auguštin; 1974; 127). Ако продолжиме да ги следиме процесите по оваа линија наидуваме на поимот *фолклор*, кој се појавува историски истовремено, па така во средината на 19 век, односно во 1846 година, Бранислав Русиќ (Rusiќ; 1959; 271) се надоврзува на европските толкувања и дава едно многу поопширно и посеопфатно толкување на поимот *фолклор*. Советскиот фолклорист Борис Путилов во своите толкувања за поимот фолклор ја истакнува сè поголемата опфатност на значења на овој поим, но исто така, тој го поврзува со усната книжевност (Путилов; 1989; 112-113), надоврзувајќи се на повеќе напластувања во значењето, во текот на еден подолг временски период.

Во овој момент треба да се истакнат исказите на веќе споменатите двајцата автори Марта Симс и Мартин Стивенс, кои многу сликовито го толкуваат поимот фолклор, поставувајќи две толкувања како *работна* и *научна дефиниција* (Симс; Стивенс; 2010; 1-8). Во работната дефиниција

фолклорот го класифицираат како *простор*, *време* и предмети околу нас, поточно, сè што нè опкружува, додека во научната дефиниција оваа научна дисциплина ја карактеризираат методологијата и анализата.

Целите и задачите на етнолошките проучувања се човековите групи и заедници низ просторниот и низ временскиот развиток, како и нивната реконструкција. Притоа се настојува да се откријат и законитостите, според кои се развивале посебните човекови групи. Денес во одделни научни средини се употребуваат различни термини за именување на оваа наука. Така, во англоамериканските научни кругови е позната по терминот *антропологија*. Во поранешниот СССР сè уште е во употреба терминот *етнографија*, а во Полска се нарекува *ludoznanstwo*, потоа *narodopis* – во Словачка, *narodoznanstvo* – во Хрватска, до *Volkskunde*, односно *Völkerkunde* – во Германија. Грците оваа дисциплина ја нарекуваат *Λαογραφία* (Λογίατος; 2008). Но, сепак, во оваа тема примат ќе има терминот *етнокореологија*, кој е произлезен од поимот *етнологија*, а служи за изучување на традиционалната игра, вклучувајќи ги сите нејзини аспекти на создавање и на творење, како уметничка и како научна гранка.

Би се вратиле на основниот поим *етнологија*. Несогласувањата се јавуваат и при одредувањето на предметот на етнологијата. Тоа се јавува како резултат на индивидуалните определувања, односно дефинициите на одделни научници, кои доаѓаат од различни научни средини, па така се јавуваат и различни дефиниции во врска со предметот на проучувањето на етнологијата. Едни тврдат дека предмет на проучување треба да бидат одликите на културите на првобитните заедници, други велат дека треба да се проучуваат само европските или воневропските народи итн. Но, во наше време доминира сфаќањето дека етнологијата треба да ги проучува сите човекови заедници и нивните достигнувања. Ова е во врска со фактот дека во денешни услови човековата култура е толку поврзана и испреплетена што тешко можат да се најдат некои историско-географски граници во однос на една култура. Засега етнолошките и етнокореолошките проучувања се насочени повеќе кон проучувањето на традиционалната култура на помалку развиените народи, со цел да се зачува нејзиното од заборавот на времето. Тоа е особено значајно и за реконструирање на историско-етнолошкиот развој на народите и затоа што со проучувањата на материјалната култура се доаѓа до податоци за еден народ или за една култура, за коишто не постојат пишани документи, па со нивното проучување се дознаваат одредени особини на нив.

Во овие проучувања етнологијата и етнокореологијата се потпираат и на резултатите од истражувањата на другите науки (етномузикологијата, етноорганологијата, социологијата, антропологијата и др.), а исто така и на сопствените методи на научни истражувања.

Етнологијата е многу комплексна наука од која се издвоиле и други дисциплини, како што се: етномузикологијата, фолклористиката, како и етнокореологијата. Освен тоа, постојат и одредени потесни дисциплини: социјална етнологија, етносоциологија, етнологија на народното право и др. Исто така, постојат и поделби за проучување на материјалната и посебно за духовната култура итн.

Етнологијата често користи помош од другите науки. Ако се прикажува еден древен елемент од културата, неопходна е консултација со археологијата, историјата и сл. Така на пример, при проучувањето на коските се потребни дополнителни знаења од: зоологијата, ботаниката, минералологијата, антропологијата и други науки. Но, често и етнологијата има огромно значење за споменатите сродни науки. Преку етнолошките проучувања се овозможува добивање на широки познавања од областа на културата. Етнолошките знаења се многу значајни за решавање на најразновидни проблеми од меѓудржавните односи, за одредување на етничките граници и слични прашања од битен интерес за која било држава. Покрај тоа, етнолошкото знаење се користи и во: музиката, книжевноста, етномузиката, народната архитектура, во модерното градежништво, понатаму во: правото, медицината (народно лекарство) и слично.

Во понатамошниот текст ќе стане збор за одделните методи што се користат во третманот на актуелнава тема.

2. Функционална метода

Во дваесеттите години на 20 век се јавува *функционализмот* (во поново време – социологизам или социјална антропологија) со претставниците Бранислав Малиновски и Реџиналд Редклиф Браун (Bajraktarović; 1977; 17). Според Малиновски, културата воопшто е средство за задоволување, пред сè, на биолошките употреби. Како што во биологијата на живиот свет според потребите се создаваат соодветни органи, така во човековото општество одредени потреби создаваат различни културни творби, при што сè си има своја намена. Сите културни елементи се составни делови на нејзината целина во која релативно складно функционираат тие. Според тоа, ако не постои одредена потреба, создавањето на културните елементи не би имале никаква смисла. На пример, играта и музиката се создадени за полесно работење, потоа верувањето во задгробен живот произлегува од потребата за создавање претстава дека со смртта животот не престанува туку и понатаму продолжува, со цел да се намали стравот од смртта итн.

Функционалистите најголемо внимание им посветуваат на народите на понизок степен на развој. Историскиот развој не ги интересира, но тие сметаат дека етнологијата не може да обезбеди доволно факти и не е

можно објаснувањето на развојот на културите. Малиновски тврди дека географската и општата средина имаат пресудна улога при создавањето на културните елементи. Тој повеќе се придржувал кон биологизмот, а Браун – кон социологијата (проучувањето на општеството и на неговите групи). Но, сепак и функционалистите оделе предалеку со своите ставови, па нивните проучувања понекогаш биле шематски (Bajraktarović; 1977; 17).

Функционалната метода во нашите истражувања најпрепознатливо може да се согледа во однос на обредните игри, како што се: *русалиите*, *лазариците*, *водичарките*, *варварушите*, *иванденките*, *маскираните* *машки поворки*, како и оние во *свадебниот циклус*, каде што функцијата на обредноста е на прво место.

3. Структурална метода

По Втората светска војна се јавува уште еден правец, познат под називот *структурализам*, чиј главен претставник е Клод Леви Строс (Bajraktarović; 1977; 18- 19). Тој се инспирирал од структурната лингвистика на несвесното. Структуралистите исклучиво ги интересира суштината на нештата, а помалку – причината за тоа. Суштината на културата е нејзиниот состав. Психологијата на несвесното е заедничка за целиот човечки род, додека човековата природа во основа е секогаш иста. Пример за нагласување на несвесното е оној со семафорот, каде што црвената боја означува опасност. Тоа не е случајно, затоа што црвената боја е симбол на крвта и на смртта уште од праисториски времиња. Оваа споредба е всадена во мозокот на човекот како психички механизам на којшто несвесно се покорува човекот.

Забраната на меѓусебно брачно поврзување на блиски сродници за нив не е од биолошки причини туку, според структуралистите, тоа е поради предноста на системот за развој. Структуралистите посебно ја истакнуваат разликата меѓу природата и културата. Структуралистите, исто така, не ги интересира ниту времето, туку ги интересираат: природата, културата, структурната организација и несвесното. Клод Леви-Строс бил доста критикуван поради тоа што ги негирал историскиот развиток и временскиот процес. Посебно бил критикуван од Жан Пол Сартр (Bajraktarović; 1977; 17-19).

Во почетокот на 20 век преку учењето на Леви Брил се создава т.н. *психолошки правец* или *етнопсихолошка школа*. Суштината на ова учење е во давањето предност на личноста во создавањето на културни добра. Претставниците на овој правец имаат за цел да откријат како врз определена култура се гради карактерот на индивидуата (Bajraktarović; 1977; 19).

На основата на овие правци, во средината на 20 век, се појавува уште еден правец кој ја олеснува анализата и го олеснува пристапот на структурата, а тоа е *комуникацискиот пристап*, кој во неколку наврати е вршен врз обредниот циклус на лазарките, кој, пак, се изведувал на Лазарова сабота (Kovačević; 1982; 147).

Структуралната метода, вклучувајќи ја и анализата во однос на етнокорееологијата, има голема и посебна примена во набљудувањата на културните орски феномени. Во практична смисла, методските анализи на ората се неизбежен состав за структурата и за формата. Во средината на 20 век оваа анализа за орската традиција ја посочува и авторката Милица Илин (Ijin; 1965; 393-394).

4. Еволутивна метода

Во фокусот на настојувањето да се објаснат појавите и процесите во етнологијата е правецот именуван како *еволуционизам*. Тој се појавил според Дарвиновото учење за еволутивниот развој на живиот свет. Тоа влијаело за прифаќање на мислењата дека луѓето меѓу себе се исти и поради тоа исто или слично реагираат во природата, како на пример за тоа дека имаат слични творечки способности, речиси исти желби, исти верувања и др. Човековата култура и неговата творечка активност се директно зависни од споменатите предиспозиции, па затоа создавањето на сродни или на слични елементи на културата кај човековите заедници од различни страни на светот, се јавува како повратен одговор на потребите. Паралелно со развојот на човекот на физички и на психички план се развивала и неговата култура, па затоа различните степени на културниот развој на разни места на Земјината топка претставуваат етапи и фази на еден ист културен развиток (Bajraktarović; 1977; 14-15).

Еден од творците на овој етнолошки правец е Германецот Адолф Бастијан, кој ја развил тезата за елементарните мисли, кои во исти или во различни подрачја доведуваат до слични или до исти културни достигнуања кај различните етноси. Тој ги објаснувал особеностите на културите на одделни народи со т.н. *народни мисли*, кои се јавуваат под влијание на средината во која опстојува конкретна заедница. Слично на неговото мислење е и мислењето на Луис Морган, кој во делото „Древно општество“ го проучува индијанското племе *Ирокези*. Тој го засновал развојот на културата на постапниот процес на усовршување на орудијата за работа, од едноставни кон сложени. Блиски размислувања, како ова на Морган, има и Фридрих Енгелс во делото „Потекло на семејството, приватната сопственост и државата“. Нивно заедничко размислување е поделбата на овој развој на: дивјаштво, варварство и цивилизација (Bajraktarović; 1977; 17-19).

Меѓу приврзаниците на еволуционизмот се и: Тејлор, Фрезер (Фрезер; 1992) и Ерделјановиќ, кои увиделе дека еволуционизмот на Морган има некои недостатоци. Така, во овој правец се воведува и дијалектичката теза за борбата на спротивностите и тоа дека развојот на културата не се одвива исклучиво според законите на еволуцијата, туку, во определени ситуации, кај конкретни заедници се можни и револуционерни пресврти.

Според некои понови толкувања во процесот на развојот на културата се можни и отстапувања, причинети од конкретни фактори, како што се: географската положба, климата, економската состојба и други причини, кои можат да предизвикаат отстапувања во еволутивниот развојот. Тука спаѓаат и: војните, миграциите, разновидните иновации и модерните технологии и други причини, кои кај определени народи можат да бидат од пресудно значење за промена на нивните дотогашни традиционални културни текови. Таквото критичко гледање на еволуцијата со задржување на основната идеја за еволуција е познато како *критички еволуционизам*. Претставник е Казимир Малински (Bajraktarović; 1977; 14-15).

Потоа се јавува *културно-историскиот правец*, како учење за културните кругови. Неговата појава е од 19 век, а претставник е германскиот антрополог Фридрих Рацел, кој се спротивставува на учењето на Бастијан, за човековите еднакви творечки идеи. Тој докажува дека едно културно достигнување создадено некогаш, на некое место, со текот на времето се презема од таму и потоа се шири во другите области. Ваквото учење го прифатиле и неговите ученици Гребнер, Шмит и други, според чие мислење основната цел на етнологијата е: изнаоѓање на корените на почетната пракултура, нејзиното појавување и нејзиното ширење. Според теориската шема на овој правец, колку што се поблиску областите до основната изворна култура, толку повеќе тие примаат поголем број културни елементи. И обратно, колку се подалеку тие области од тој извор, во тој случај тие примаат помал број од нив. Тоа значи дека ширењето на културата се одвива во вид на концентрични кругови, кои содржат различни културни достигнувања во себе. Со културно-историската метода можат да се следат појавите во однос на обредноста, поточно како некоја културна појава се случувала во минатото, а како тоа се одвива денес (Rajković; 1974; 131).

5. Визуелна метода

Визуелната метода е најновата метода во однос на другите методи, која се заснова на надгледни средства, кои се појавуваат во 20 век. Тоа се аудиовизуелните технички помагала, најчесто засведочена со употреба и со презентација на видеокамера, фотоапарат, скици и цртежи. Иако оваа

метода во најново време се развива сè повеќе, од историски аспект таа е присутна дури во најраниот период на неолитот (Банкс; 2009; 34). Маркус Банкс наведува дека кај визуализацијата е посебно важна формата, но исто така и содржината, при што обрнува внимание на материјалноста, односно на материјалната страна на визуелната претстава (Банкс; 2009; 51).

Оваа метода во фолклористиката сè повеќе зема замав во визуелната антропологија и со неа можат да се следат многу нагледни средства, кои наоѓаат примена и служат за теренските истражувања и анализи (Јафазановска; 2005; 47-79).

Како посебна метода ќе ја истакнеме методата на картографирање, како една од главните методи при ареалното истражување, која мошне ефикасно се применува во науката за јазикот, како и во науките што ги обработуваат појавите во областа на народната духовна и материјална култура: дијалектологијата, етнологијата, етнолингвистиката и фолклористиката (Пашина; 1999; 6). При проучувањето на состојбата на теренот се доаѓа до податоци врз основа на кои се исцртува границата меѓу два ареала со специјални линии, наречени *изоглоси*,¹ на дијалектната карта, која е задолжителна при дијалектолошките истражувања. Во доменот на музичката фолклористика, кај нас, Родна Величковска посебно внимание ѝ посветува на картографската метода во своите истражувања за музичките дијалекти во традиционалното (обредно пеење). Предмет на картографирање се пеачките типови², коишто се карактеристични само за одделни региони, а тоа се **показателите** според коишто ги разграничила трите главни музички дијалекти во македонското традиционално народно пеење. И во етнокорееолошките истражувања се прави обид за картографско претставување на одредени игроорни подрачја во Македонија. (Види – прилог карти на игроорните подрачја.)

6. Дифузионизам

Во САД се јавува специјална варијанта на културно-историскиот правец *дифузионизам*, чиј главен претставник е Франц Боас. Основата на овој правец се состои во ширењето и во меѓусебното преземање и

1) Се однесува на некои видови размери на стихови, одделни ритмички делови, орнаментика на песните со карактеристичен манир на исполнување (двогласни и едногласни песни) итн.

2) Подетално види во: Величковска, Родна. 2008. Музичките дијалекти во македонското традиционално народно пеење (обредно пеење), Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Македонско народно творештво, Народни песни, кн. 17.; Величковска, Родна. 2009. Картографирање и ареалните истражувања во етномузикологијата, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Македонско народно творештво, Народни песни, кн. 18.

прифаќање на културата меѓу народите. Дифузионистите настојувале да го пронајдат изворот на одделните основни елементи на културата, а потоа и врските според кои се ширела културата: војни, колонизации, сообраќај, трговија и друго. Според дифузионистот Графтон Елиот Смит, првобитното подрачје на културата на човекот треба да се бара во Египет, па овој правец затоа се нарекува и *панмисирска теорија* (според другиот назив на Египет – Мисир) (Bajraktarović; 1977; 15-16) Според Баузингер, дифузионизмот се употребува на големи пространства и на повеќе меридијани, и со него се има за цел да се анализира поголем простор и повеќе групи на народи и поширок круг на културни вредности (Bauzinger; 2002; 266-267). На истата оваа метода на истражувања се надоврзува и руската школа на етномузикологи, при што се истражуваат големи пространства и ареали (Мехнецов; 2014; 10-11).

Во минатото и денес постојано се остваруваат меѓусебни контакти, кои треба да се проучат, затоа што е невозможно сите човекови особини да се појавиле на едно или пак, на помал број места, од каде што се ширеле потоа. Таму каде што постоеле меѓусебни контакти, прво треба да се анализираат тие врски, но онаму каде што ги нема не треба да се изнаоѓаат насилно.

Користена литература

- Антонијевић Драгослав (1984) Методологије теренског истраживања фолклора, *Зборник од XXXI конгрес на Сојузот на здруженија на фолклористи на Југославија*, Радовиш.
- А. Шулиц Емили– Х. Лавенда Роберт, (2009) *Културна антропологија*, Просветно дело, Скопје.
- Bajraktarović Mirko, (1977) *Osnovi opšte etnologije*, Beograd.
- Банкс Маркус, (2009) *Визуелни методи во општествените истражувања*, Табернакул, Скопје.
- Боуви Фиона, (2009) *Антропологија на религијата*, Табернакул, Скопје.
- Bauzinger Herman, (2002) *Etnologija*, Biblioteka XX veka, Beograd.
- Величковска Родна (2008) Музичките дијалекти во македонското традиционално народно пеење (обредно пеење), Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Македонско народно творештво, Народни песни, кн. 17.
- Величковска, Родна, (2009) Картографирање и ареалните истражувања во етномузикологијата, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Македонско народно творештво, Народни песни, кн. 18.
- Δημήτριος Σ. (2008) Λοιπάτος και η Ελληνική Λαογραφία, Δημοσιεύματα του Κέντρου έρευνας της Ελληνικής λαογραφίας, αρ. 27, Αθήνα.

- Ердельановић Јован, (1939) *Основе етнологије*, Београд.
- Ilijin Milica, (1965) Uvodna reč za diskusiju o prednacrtu strukturalne analize narodnih igara, *Zbornik XII kongresa Jugoslovenskih folkloristov*, Celje.
- Kovačević Ivan, (1982) Komunikacijski pristup proučavanju rituala, *Etnološki pregled*, 17, Beograd.
- Milić Vojin, (1965) *Sociološki metod*, Beograd.
- Михайлович Мехнецов Анатолий, (2014) *Народная традиционална култура*, Санкт-Петербург.
- Ober Loran, (2007) *Muzika drugih*, Biblioteka XX veka, Beograd.
- Пашина О. А., (1999) Картографирование и ареальные исследования в этномузыкологии, у: *Картографирование и ареальные исследования в фольклористике*, Сборник трудов, Выпуск 154, Москва, РАМ им. Гнесиных.
- Poarije Žan, (1991) *Istorija etnologije*, Biblioteka XX vek, Beograd.
- Rajković Zorica, (1974) Obijležja etnografske građe i metode njezina terenskog istraživanja, *Etnološki pregled* 12, Ljubljana.
- Rihtman-Auguštin Dunja, (1974) O nekim metodološkim problemima etnološkog istraživanja sadašnjosti, *Etnoloski pregled* 12, Ljubljana.
- Rihtman-Auguštin Dunja, (1984) *Struktura tradiciskog mišljenja*, Školska knjiga, Zagreb.
- Rusić Branislav, (1959) Odredba pojma folklor, *Rad kongresa folklorista Jugoslavija*, Zagreb.
- Симс Марта – Стивенс Мартин, (2010) *Жив фолклор*, Вовед во проучувањето на луѓето и нивните традиции, Академски печат, Скопје.
- Стојановиќ-Лафазановска Лидија, (2005) Визуелен фолклор: однос помеѓу усното и визуелното сеќавање, *Методи на истражување на фолклорот*, Скопје.
- Путилов Н.Борис, (1989) Још једном о гранцама и обиму појма фолклор, *Зборник радова XXXVI конгреса савеза удружења фолклориста Југославије*, Београд.
- Фрезер Џорџ Џемс, (1992) *Златна грана*, проучавње магије и религије, Београд.
- Шобајић Драган, (2007) *Како се пише стручни рад*, Факултет музичке уметности, Београд.

БАЛКАНСКИОТ ФЕСТИВАЛ ВО ОХРИД НИЗ ВИДЕАТА НА АМЕРИКАНСКИОТ ФОЛКЛОРИСТ РОБЕРТ ХЕНРИ ЛИБМАН

м-р Стојанче Костов¹

¹Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје
stole_kostov88@yahoo.com

Апстракт: Видеоматеријалите содржат значајни податоци за орската традиција во минатото, претставуваат најрелевантен документиран материјал за етнокореолошката наука. Преку видеоматеријалите најпрецизно може да се набљудуваат сите аспекти на орската традиција во некоја рурална средина, но и на фолклорните фестивали. Фолклорните фестивали, пак, заземаат значајно место во културниот и сценско-уметничкиот живот во Македонија и воедно претставуваат можност за презентирање на вокалната, инструменталната и орската традиција од најразлични игроорни групи и ансамбли. Во текстот станува збор за видеозаписите на американскиот фолклорист Роберт Хенри Либман од Балканскиот фестивал во Охрид, каде што е направен преглед на фолклорните групи и ансамбли кои во периодот од 1968 до 1972 година учествувале на споменатиот фестивал.

Клучни зборови: видеозаписи, фолклор, сценска презентација, фолклорни групи, ансамбли, фолклорни фестивали.

1. Вовед

Како еден од најреномираните и најрепрезентативните фестивали кои до денес се одржуваат во Македонија е *Балканскиот фестивал во Охрид*, кој заедно со *Републичкиот фестивал за народни песни и игри Илинденски денови – Битола*, претставуваат извор за проучување на сценското презентирање на фолклорот. *Балканскиот фестивал во Охрид*, освен за домашните, бил мошне интересен и за странските истражувачи, а еден од нив е американскиот фолклорист ентузијаст Роберт Хенри Либман кој голем дел од својот живот го посветил на истражувањето на народните ора на фестивалите и во руралните средини во Македонија и на Балканот. Неговите видеозаписи кои се реализирани во периодот од 1968 до 1972 година на споменатиот фестивал претставуваат значаен

емпириски материјал за етнокореологијата. Преку текстот ќе се направи преглед на игроорните групи и ансамблиите кои Либман ги регистрирал на *Балканскиот фестивал во Охрид*. На почетокот пред да започнеме со прегледот значајно е да се напоми дека обемиот емпириски материјал на американскиот фолклорист Роберт Хенри Либман содржи четири ДВД ЦД-а со видеозаписи снимени со камера и пренесени во дигитална форма од авторот на видеата. Секое ЦД носи наслов *Bob's Macedonian Super* – 8, назначени со бројки од 1 до 4.¹

2. Преглед на видеозаписите од *Балканскиот фестивал во Охрид*

Прегледот го започнуваме со неколку видеа од фестивалот во Охрид, 1968 година, на кој е регистрирана *фолклорна група од Прилеп*, со непознат назив, која според Либман презентира соборски ора од Битолско Поле. Првото оро кое го изведуваат жени е заведено како *Пуштено оро*, кое е со инструментална придружба на гајда.² Значајно е да се напоми дека инструменталистот на гајда е народниот уметник Пеце Атанасовски³, а овој податок е заведен во записите на авторот.⁴ Според Јаневски, ова оро има иста игроорна база како орот *Беранче*, кое се сретнува во соседните етнички предели *Горни Лерински Села, Горни Битолски Села, Леринско Поле* (Јаневски, 2013: 93). Игроорките од Прилеп изведуваат уште едно оро, *Куцаното*, кое според играчката база е слично на орот *Пуштеното*.⁵

Фолклорната група од Штип на фестивалот во Охрид презентира ора кои се карактеристични за етничкиот предел Овче Поле. Првото оро е запишано како *Тоска* или *Тешко крстачко* кое го изведуваат мажи, но и двата називи не се потврдени во записите на авторот.⁶ Според анализата

1) Видеозаписите се наоѓаат во Архивот на Одделот за етнокореологија на Музичката Академија при Универзитетот „Гоце Делчев“ – Штип.

2) Податоците се регистрирани од Роберт Хенри Либман во неговиот индекс за видео кое тој го има изработено во компјутерската програма Microsoft Word со наслов *Macedonian films digitized DVD 2; Bob's Macedonian Super* – 8снимено на DVD – R CD, DVD 2.

3) За Пеце Атанасовски повеќе види во Тодевски, К. (2004), Народен уметник со универзални вредности, Дирекција за култура и уметност, Скопје.

4) Податоците се регистрирани од Роберт Хенри Либман во неговиот индекс за видео кое тој го има изработено во компјутерската програма Microsoft Word со наслов *Macedonian films digitized DVD 2*.

5) Види повеќе во Алушевски Хр. И. (1981), За некои карактеристики на народните ора до Битолско, Фолклорот и етнологијата во Битола и Битолско, Битола.

6) Податоците се регистрирани од Роберт Хенри Либман во неговиот индекс за видео што тој го има изработено во компјутерската програма Microsoft Word со наслов *Macedonian films digitized DVD 2; Bob's Macedonian Super* – 8снимено на DVD – R CD, DVD 2.

на видеото јасно се гледа дека се работи за оро од типот на *крстач*, каде што мажите се држат за рамо, а во делот каде што ороото достигнува кулминација мажите се пуштаат и играат индивидуално изведувајќи клекови и вртешки. Инструменталната придружба на ова оро е на кларинет⁷ и тапан. Ова оро потекнува од *Кочанско* (Димоски, 1977: 110), а овој тип на оро според Јаневски е застапено речиси во целиот етнички предел Овче Поле (Јаневски, 2013: 71). Машките игроорци од фолклорната група од Штип на крајот го играат ороото *Старотиквешко*, со инструментална придружба на кларинет и на тапан. Ороото *Старотиквешко* потекнува од етничкиот предел Тиквеш, со играчки состав на мажи кои се држат за рамо и со отпуштени раце долу (Димоски, 1977: 97). Според податокот од Димовски и анализата на видеозаписот може да се потврди дека станува збор токму за споменатото оро.

Наредниот видеозапис содржи дел од настапот на *фолклорна група од Гевгелија* на фестивалот во Охрид. Овој настап е детално опишан од авторот Либман, а се работи за обредните русалиски поворки, односно моментот кога се пречекуваат русалиите. Преку овој сценски настап учесниците на сцената го презентираат моментот кога Русалиите пристигнуваат во куќата каде што се даруваат со дарови.⁸ Откако завршува ова русалиите се движат во круг поставени еден позади друг, а во средината се наоѓа балтацијата.⁹ Обредниот карактер што го даваат русалиските игри се само двете ора кои се играат на почетокот на процесацијата. Поточно движењето во определен ритам и определена мелодија, со која се одело од куќа до куќа, се вика *алај*, што означува движење, барање, одење. Веднаш по завршувањето на *алајот*, русалиите на сцената ја започнуваат *кушијата*. Јаневски наведува дека другото оро со кое се изведува магичниот круг околу куќата и стопанските објекти се нарекува *трчаник* или *кушија* (Јаневски, 2013: 59).

На почетокот на второто ЦД се наоѓа видеозапис кој е снимен на Балканскиот фестивал во Охрид, одржан во 1968 година каде што за

7) Придружбата на ова оро со кларинет е една посовремена форма која фолклорната група ја користела за сценски настап, додека теренските истражувања и пишаните извори упатуваат на податокот дека во руралните средини во постаро време музичката придружба е на гајда и тапан.

8) За русалиите види повеќе кај Козаров, К. (2010), Русалии, Македонска реч, Скопје; Тановић, С. (1927), Српски народни обичаји у Љевојскиј кази, Српски етнографски зборник, VI, Београд.

9) Податоците се регистрирани од Роберт Хенри Либман во неговиот индекс за видео кое тој го има изработено во компјутерската програма Microsoft Word со наслов Macedonian films digitized DVD 2; Bob's Macedonian Super – 8снимено на DVD – R CD, DVD 2.

прв пат се сретнува фолклорна група која не потекнува од Македонија. Всушност, се работи за фолклорната група *Ругова* од Република Косово, која во текот на нивниот настап изведуваат неколку ора. Имињата на некои од ората не се заведени од авторот, освен на првото оро кое е запишано како *Лесно оро*. Понатаму изведуваат групна игра, паровна игра, како и соло игра во придружба на зурли и тапан. На крајот мажите играат оро од типот на *Лесното*, во кое се држат за рамо исто така со инструментална придружба на зурла и тапан. Во понатамошниот дел на видеозаписот е регистрирана проба на отворено, како што Либман нагласува во *индексот за видео*, на фолклорната група Ругова во претходно споменатата година на фестивалот во Охрид. Повторно не се заведени називите на ората кои тие ги изведуваат, но може да се увиди дека станува збор за соборски ора, како и ора со борбен карактер. Во еден дел од видеото жените изведуваат обредна игра во која се држат за рака, а во текот на играта пеат песна поврзана со обредната игра. Исто така, се забележува и оркестар на народни инструменти составен од две чифтели и еден кавал. Во завршниот дел мажите играат оро од типот на *лесното* фатени за рамо, како што беше напоменато и претходно со таа разлика што овде не се облечени во народни носии.

Понатаму, следува видеозапис кој содржи настап на фолклорна група од Куманово чијшто назив е непознат, односно не е заведен од авторот. Оваа фолклорна група се претставува со различен игроаорен репертоар кој не е автохтон за етничкиот предел Средорек, Жеглигово, Славиште.¹⁰ Игроорците во почетниот дел презентираат оро од типот на *Женско крстено*. Според Јаневски ова оро потекнува од етничкиот предел Скопска Црна Гора кое изобилува со скокови, вртешки и клекови (Јаневски, 74: 2013). Значајно е да се напоми дека игроорците на фолклорната група од Куманово ова оро го изведуваат облечени во западен тип на носија која пак е обележје на населението во западните делови на Македонија, особено во Дебарско-реканската и Брсјачката етнографска целна. Следното оро кое го презентираат е речиси идентично на претходното од типот на *Женско крстено*, со таа разлика што сега мажите се облечени во полски тип на носија.¹¹ Двете ора се скоро идентични, но не може да се потврди дали се работи за две исти ора, поради тоа што видеото е без звук и поради фактот што авторот ги нема заведено називите на двете ора. Овде се остава простор

10) За Средорек Жеглигово Славиште види во Паликрушева, Г. (1996), Етносите и етничките групи во Македонија, Етнологија на Македонците, Скопје.

11) Податоците се регистрирани од Роберт Хенри Либман во неговиот индекс за видео кое тој го има изработено во компјутерската програма Microsoft Word со наслов Macedonian films digitized DVD 2; Bob's Macedonian Super – 8 снимено на DVD – R CD, DVD 2.

за подетална анализа на двете ора. Последното оро од гореспоменатата група е ороото *Тешкото* во придружба на зурли и тапан што соодветствува со машкото оро *Тешкото* од мијачкиот ареал, а мажите во овој случај се облечени во западен тип на носија карактеристичен за етничките предели од Дебарско-реканската и Брсјачката етнографска целина. Машкото оро *Тешкото* стана симбол на македонската култура и уметност, оро кое мора да се истакне поради фактот што можеби прво излезе и се наметна како потреба за сценска презентација (Јаневски, 2013; 48). Податоците покажуваат дека уште во далечните триесетти години на 20 век селската група од Лазарополе концертирала низ европските земји (Смилески, 2006: 22-38).

Во понатамошниот дел од текстот ќе направиме преглед на видеа од Балканскиот фестивал во Охрид во 1971 година.¹² Станува збор за *фолклорна група од село Крани, Ресенско*. Ресенско е назив забележан од Либман, инаку селото Крани припаѓа на етничкиот Предел Долна Преспа, кој според етнографските карактеристики припаѓа на Јужномакедонската етнографска целина (Паликрушева, 1996: 12). Во ова видео можат да се проследат ората *Беранче* и *Деволиче* кои ги изведуваат мажи. Во називот на видеото не е споменато дека двете ора ги изведуваат Албанци, што јасно може да се види по носијата која ја носат и според начинот на кои играат.¹³

Според видеозаписите на авторот, следува *Егејска фолклорна група* составена од жени кои потекнуваат од Костурско и мажи кои потекнуваат од Воденско. Доколку се анализира претходниот видеозапис, каде што беше направен преглед на *Егејска фолклорна група*. На почетокот на видеото се одвива замесување на обреден леб, при што жените пеат. Сепак информациите се многу оскудни и не може да се потврди за каков жанр на песна се работи. Податоците кои се достапни од авторот укажуваат дека во понатамошниот дел од видеото жените заигруваат ороводна песна *Мори одао шарена*, каде што играат и пеат околу масата на која претходно го замесуваа лебот. Понатаму мажите и жените заедно го играат ороото *Саракина*, но во посебен круг, при што се формираат два танца. За ова оро односно ороводна песна Јаневски истакнува дека најголема трансформација доживуваат ороводните песни кои со забраната на македонскиот јазик го губат контекстот на песни и преминуваат во традиција на народни ора, која го задржала само насловот на песната на пример *Саракиново*, *Донкино*,

12) Видеоматеријалите на Либман не се по хронолошки редослед. Материјалите се прегледуваат онака како што се дигитализирани, односно по редоследот во ДВД изданието.

13) Податоците се регистрирани од Роберт Хенри Либман во неговиот индекс за видео кое тој го има изработено во компјутерската програма Microsoft Word со наслов *Macedonian films digitized DVD 1; Bob's Macedonian Super – 8* снимено на DVD – R CD, DVD 2.

Сулејманово (Јаневски, 2013: 57). Во следниот дел од настапот мажите го играат *Машкото* оро, кое веќе беше претставено во претходниот дел од текстот. *Левото* оро кое го играат жени е следно кое се забележува на видеозаписот, за кое исто така беше направен преглед претходно. Мажите од Воденско го играат орото *Тиквешкино*, при што се држат за појас, а ваквиот назив е забележан од Либман. Орото *Тиквешкино* како назив може да се забележи во истражувањата на етнологот Ангелина Крстева кои се вршени од страна на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ во Мегленско и Воденско.¹⁴ Според игроорната база и според структурата на игроорниот образец, ова оро наликува на *Кривото* оро. Жените од Костурско го изведуваат *Бајрачето*, типично за овој етнички предел кој според етнокорелошките карактеристики на народните ора припаѓа на Југозападното игроорно подрачје.¹⁵ На крајот од видеозаписот мажите држејќи се за рамо го играат орото *Станкино*, кое пак според структурата на игроорниот образец наликува на орото *Лесното*.

Како прва група која Либман ја регистрира на *Балканскиот фестивал* во Охрид во 1972 година, е *фолклорна група од Крива Паланка* која во текот на нивниот настап презентира свадбен обред од околината на Крива Паланка како и машки, женски и ора со мешовит играчки состав. Комплетната снимка во времетраење од пет минути, американскиот фолклорист Либман ја опишува во *индекс за видео* за првото CD.¹⁶ По завршувањето на свадбениот обред, учесниците на сцената играат неколку соборски ора кои во записите на Либман немаат име. Жените заигруваат оро, кое според структурата на игроорниот образец наликува на орото *Тројка*, кое пак е застапено во околината на Крива Паланка, поточно во етничкиот предел Источен дел на Славиште. Етнокореологот Јаневски посочува дека игроорниот репертоар кој некогаш се изведувал во овој предел, а останал во сеќавањата кај постарата генерација, во денешни дни е: *Тројка*, *Елено моме*, *Китуше-митуше*, *Четворка*, *Шестица*, *Чачак* и *Осмица* (Јаневски, 2013: 67). Значајно е да се напоми дека во понатамошниот дел од видеозаписот мажите се придружуваат на жените и го играат истото оро *Тројка*, притоа држејќи се за појас. Мажите

14) Според податоците на Ангелина Крстева, истражувања кај македонското население по потекло од Егејска Македонија.

15) Подетално за игроорните подрачја види во Димовски, М. (1996), Народните ора и орската традиција, Етнологија на Македонците, Скопје, 281 – 286.

16) Податоците се регистрирани од Роберт Хенри Либман во неговиот индекс за видео кој го има изработено во компјутерската програма Microsoft Word со наслов *Macedonian films digitized DVD 1*; Називот на ДВД изданието дигитализирано од Либман е *Bob's Macedonian Super – 8* снимено на DVD – R CD 1.

и жените играат во посебен танец, при што се формираат два танца. Кога станува збор за инструменталната придружба на ората треба да се нагласи дека фолклорната група од Крива Паланка достоинствено го пренесува инструментариумот карактеристичен за нивното поднебје, а тоа се гајдата и кѐмането. Ваков податок сретнуваме кај Јаневски, кој пишува дека инструменти кои ги придружувале ората најчесто биле гајда или гусли (кѐмане), но се сретнува тамбура и шупелка (Јаневски, 2013: 67). На крајот од првиот видеозапис на американскиот фолклорист Либман, мажите и жените играат мешано, фатени за појас, играат оро од типот на *Малешевка*, но поради оскудните податоци не може со сигурност да се потврди за кое оро станува збор, може само да се претпостави.

Наредната група која е регистрирана исто така на *Балканскиот фестивал* во Охрид во 1972 година е *фолклорна група од село Тополница, Радовишко*. Во видеозаписот јасно се гледа според носијата која ја носат игроорците дека станува збор за доселеници од етничкиот предел Радовишки Шоплук, иако селото Тополница спаѓа во Радовишко Поле. Во случајот на некои делови од духовната култура, како што е случај и со традиционалната игра, населението од Радовишки Шоплук се издвојува од соседниот предел Радовишко Поле. Двете групи имаат различна културна свест во однос на традиционалната игра, но, сепак, компаративните податоци покажуваат дека во некои делови од играчките бази овие предели се мешаат (Јаневски, 2013: 67). На овој видеозапис игроорците од споменатата игроорна група презентираат дел од свадбен обред, изнесување на невестата на вода. Во понатамошниот дел од видеозаписот се презентираат соборски ора од типот на *Малешевка*, која ја играат жени при што се држат за појас. На крајот од видеозаписот се изведува орото *Крстачка* кое го играат само мажи.

Според досега изнесеното може да се заклучи дека американскиот фолклорист Роберт Хенри Либман преку видеозаписите успеал да евидентира солиден број на игроорни групи и фолклорни ансамбли кои настапиле на *Балканскиот фестивал во Охрид*. Ваквите записи се од голем важност за етнокорѐолошката наука, а истите можат да послужат да се анализира сценско-уметничката презентација на фолклорот во периодот од 1968 до 1972 година.

Користена литература

- Алушевски Хр. И. (1981). За некои карактеристики на народните ора од Битолско, *Фолклорот и етнологијата во Битола и Битолско*, Битола.
- Димоски, М.(1977). *Македонски народни ора: од репертоарот на ансамблот за народни песни и игри Танец - Скопје*, Наша книга, Институт за фолклор (орска народна традиција кн. 2)
- Димоски, М.(1996). Народните ора и орската традиција, *Етнологија на Македонците*, МАНУ, Скопје, стр. 281-286.
- Јаневски В.(2013). *Етнокорелолошки карактеристики на македонските народни ора (по избрани примери)*, Институт за фолклор, Скопје.
- Козаров, К. (2010). *Русалии*, Македонска реч, Скопје.
- Паликрушева, Г. (1996). Етносите и етничките групи во Македонија, *Етнологија на Македонците*, Скопје.
- Смилески, Б. (2006). *Тешкото од Лазарополе*, Скопје.
- Тановиќ, С. (1927). Српски народни обичаји у Љевоулицкој кази, *Српски етнографски зборник*, VI, Београд.
- Тодевски, Кирил, (2004). *Народен уметник со универзални вредности, Пеце Атанасовски*, Дирекција за култура, Скопје.

ИГРООРНИОТ РЕПЕРТОАР НА БАМБУРЦИТЕ

Христијан Николовски ¹

¹ ДМБУЦ „Илија Николовски – Луј“ –
Насока за традиционална музика и игра
dmbuc.hnikolovski@gmail.com

Апстракт. Во овој труд најпрво ќе зборуваме за бамбурците кои претставуваат игри под маски во етничкиот предел Малешево, при што накратко ќе бидат споменати нивните основни карактеристики. Подетално ќе се задржиме на етнокореолошката обработка и методскиот приказ на ората кои влегуваат во нивниот репертоар. За нив е карактеристично тоа што освен својствените џамалциски игри кои се карактеризираат со индивидуална игра и со едноставни игроорни обрасци од типот на основен потскок, доскок и разни скокови, тие изведуваат игри во форма на оро карактеристични за пределот Малешево. Во придружба на зурли и тапани се играле ората: *Малешевско, Чангулово, Пантево, Канталено, Четворката, Оцово и Елено моме.*

Клучни зборови: *Малешево, обред, игри под маски, бамбурци, Малешевско, Чангулово, Пантево, Канталено, Четворката, Оцово и Елено моме.*

1. Вовед

Традиционално секоја година на Свети Јован (20 јануари) во Малешевијата, поточно во село Ратево, се одржувал познатиот обред под маски „Ратевски Бамбурци“. Најважно за нас е тоа што обичајот стар повеќе од петстотини години успеал да опстои сè до ден-денес, задржувајќи ги своите основни карактеристики, но со постепенa еволуција во денешниот карневал.

На теренот од нашите соговорници добивме податоци дека уште од најстаро време, на Јованден, поголема група од околу триесет до четириесет млади момчиња, но и постари мажи, се маскирале, односно се правеле во Бамбурци. Најкарактеристични маски за Бамбурците биле

овчите кожи кои сами си ги изработувале преку текот на целата година и клопотарците кои за тој ден ги ваделе од стоката. Авторот Константинов во својата статија *Кон проучувањето на маските во зимските обичаи во Македонија* зборува за Бамбурците од село Ратево и истакнува дека особено занимливи се зооморфните сурати (ликови) што претставуваат реално разни диви и домашни животни. Освен овие специфични маски во групата на Бамбурците се среќавале и невеста, младоженец, дедо, баба, мечка, мечкар и поп. Од повеќе куќи од кај што се правеле, во раните утрински часови, уште пред изгрејсонце излегувале по десетина момчиња и се собирале *на мегдане* (сред село). (Константинов, 1975: 377)

Присутни биле и зурлите и тапањето (тапани) кои биле главна инструментална придружба карактеристична за Малешевијата (Јаневски, 2013: 66; Павловиќ, 1929: 325; Пајтончиев, 1973: 56). Таму ги започнувале своите обредни игри под маски чија функција и симболика биле да ги избркаат злите сили и болести, како од нив, така и од целото село. Карактеристично во овие игри под маски било тоа што Бамбурците освен своите специфични џамалџиски игри кои се изведувале без инструментална придружба, слушајќи се само вревата од свонците и клопотарците, ги играле и останатите ора познати од пределот Малешево. Најпознати такви ора се: *Канталено*, *Чангулово*, *Малешевско*, *Оцово*, *Пантево*, *Четворка* и *Елено моме* (Јаневски, 2013: 66).

Покрај игрите што ги изведувале *на мегдане* (сред село) Бамбурците шетале низ цело село и влегувале од куќа во куќа повторно со истата цел, да го избркаат лошото. Обредот продолжувал така сè до вечерта, а неговото завршување го навестувале изморените Бамбурци кои полека почнувале да ги откриваат своите лица и да ги соблекуваат кожата на сред село. Меѓутоа паѓањето на ноќта е таа што го означува конечното завршување на игрите под маски. Милан Ременски во врска со тоа рече: *Е после вече при крае ка че ти досади маската, значи маската не е морално да ја свалаш. Значи ти вече ако не мош да издржиш, ако искаш сам да си те видат оти си ти, да те познаат другите свет оти си Бамбурец че си се растуриш*.

Методски приказ на ората кај Бамбурците

1.1. Етнокореоолошка анализа на орото *Канталено*

- **Назив на орото:** Канталено
- **Игроорно подрачје:** Источно
- **Етнички предел:** Малешево
- **Извори:** Јаневски, В. 2013. *Етнокореоолошки карактеристики на македонските народни ора (по избрани примери)*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, кн. 9, Скопје.

- **Соговорници:** Милан Ременски, роден 1938 год., с. Ратево, оженет, живее во с. Ратево.
- **Демонстратор на орото:** Мазновски Мартин од Берово, роден 9.10.1989 год., долгогодишен игроорец во КУД „Димитар Поп Ѓорѓиев Беровски“ - Берово.
- **Опис на орото:** орото се игра со мирни стапки, во кои стапалата се привлекуваат по земјата, нема потскоци и содржински е многу едноставно. Во текот на игроорните обрасци, орото има динамика на забрзување при што играчите додаваат мали баланси во колената.
- **Играчи:** мажи и жени.
- **Облик и форма:** се игра во отворен круг и орото при играњето се движи во десно.

Држење на рацете: жените и мажите најчесто се држат за појас, но честа појава е мажите и жените да се држат за рамена. Авторот Пајтонџиев во неговата студија ваквото држење за рамена го смета за турско влијание, поточно влијание од турската група Јуруци.

Карактер: соборско оро.

Потекло: орото според литературни извори се води како автохтоно за овој предел. Истото оро може да се сретне и во други етнички предели, но под различно име.

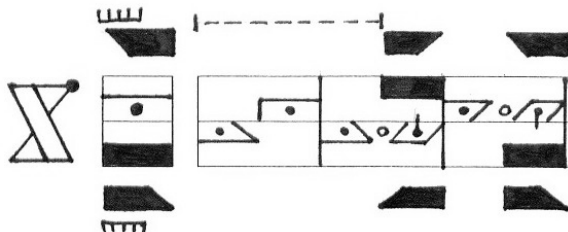
Музичка придружба: две зурли и два тапана.

Метроритмичка структура: 4/4 (2+2).

Мелогографски запис:



Кинетографски запис:



- **Содржина на игроорен образец:** три чекорења во десно и еден во лево. Тежината е на лева нога, додека десната е подготвена за движење. Десната нога прави бочно синхронизирано движење кон десно, левата нога се прилепува до десната, тежината се префрлува на левата нога, десната нога прави уште едно бочно синхронизирано движење кон десно, тежината останува на десната нога додека левата се извлекува една стапка пред десната со што прави украс горе. Тежината се префрлува на левата нога, а десната се извлекува една стапка пред левата и прави украс горе.
- **Форма на орото:** А + Б + Б.

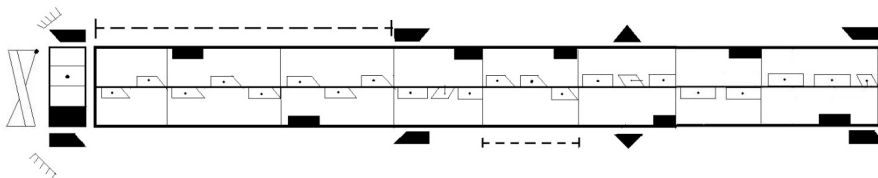
1.2. Етнокорееолошка анализа на орото *Чангулово*

- **Назив на орото:** Чангулово.
- **Играорно подрачје:** Источно.
- **Етнички предел:** Малешево
- **Извори:** Јаневски, В. 2013. *Етнокорееолошки карактеристики на македонските народни ора (по избрани примери)*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, кн. 9, Скопје.
- **Соговорници:** Мара Цикарска, родена 7.8.1933 год., с. Ратево, омажена во с. Ратево, живее во с. Ратево.
- **Демонстратор на орото:** Мартин Мазновски од Берово, роден 9.10.1989 год., долгогодишен игроорец во КУД „Димитар Поп Ѓорѓиев Беровски“ во Берово.
- **Опис на орото:** орото се игра со завлекување, односно според локалната терминологија *сос трусање* кое постепено се забрзува и се игра со потскоци. Истото се игра и од страна на мажите и од страна на жените на цело стапало.
- **Играчи:** мажи и жени.
- **Облик и форма:** се игра во отворен круг и при играње орото се движи кон десно.
- **Држење на рацете:** додека играат и мажите и жените се држат за појас. Поретка е варијантата играчите да се држат за рамо или рацете да бидат спуштени надолу.
- **Карактер:** соборско оро.
- **Потекло:** орото според литературни извори се води како автохтоно за овој предел. Името го добило според презимето на фамилијата (Чангулци) кои биле познати по играњето и изведувањето на Чангулово оро.
- **Музичка придружба:** две зурли и два тапана.
- **Метроритмичка структура:** 4/4 (2+2).

❖ Мелогографски запис:



❖ Кинетографски запис:



❖ **Содржина на игроорен образец:** две синхронизирани движења на десна и лева нога кон десно, два тричекори наизменично на десна и лева нога со акцент на прво време и доскок со скок на десна нога. Потоа долен потскок на лева нога кон лево и три пати доскок со скок на лева, десна и повторно на лева нога во место.

❖ **Форма на орото:** А + Б + Б + В + Г + В + В + В.

1.3. Етнокореолошка анализа на орото *Малешевско*

❖ **Назив на орото:** Малешевско.

❖ **Играорно подрачје:** Источно.

❖ **Етнички предел:** Малешево.

❖ **Извори:** Јаневски, В. 2013. *Етнокореолошки карактеристики на македонските народни ора (по избрани примери)*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, кн. 9, Скопје.

❖ **Соговорници:** Милан Ременски, роден 1938 год., с. Ратево, оженет, живее во с. Ратево.

❖ **Демонстратор на орото:** Мартин Мазновски од Берово, роден 9.10.1989 год., долгогодишен игроорец во КУД „Димитар Поп Ѓорѓиев Беровски“ во Берово.

❖ **Опис на орото:** орото се игра со привлекување, односно според локалната терминологија *сос трусање*, исто се игра и од страна на мажите и од страна на жените на цело стапало.

❖ **Играчи:** мажи и жени.

❖ **Облик и форма:** се игра во отворен круг и при играње орото се движи кон десно, но во даден момент на знак на *изводникот* (ороводецот) орото се движи кон лево со тоа што опашкарот сега станува *изводник* и со

затворање и отворање на кругот прави движења во вид на полжав.

❖ **Држење на рацете:** додека играат и мажите и жените се држат за појас, но денес е познато дека младите се држат и за рамо. Поретка е варијантата рацете да бидат спуштени надолу.

❖ **Карактер:** соборско оро.

❖ **Потекло:** орот според литературни извори се води како автохтоно за овој предел, а именувано е според пределот. Истото оро може да се сретне и во околните предели од источното игроорно подрачје.

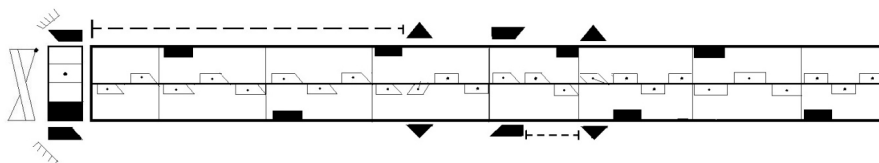
❖ **Музичка придружба:** две зурли и два тапана.

❖ **Метроритмичка структура:** 4/4 (2+2).

❖ **Мелодрафски запис:**



❖ **Кинетографски запис:**



❖ **Содржина на игроорен образец:** две синхронизирани движења на десна и лева нога кон десно, три тричекора наизменично на десна и лева нога со акцент на прво време. Еден долен потскок на лева нога кон лево и три тричекори наизменично на лева и десна нога со акцент на прво време во место.

❖ **Форма на орот:** А + Б + Б + Б + В + Б + Б + Б.

1.4. Етнокореолошка анализа на орото *Пантево*

❖ **Назив на орот:** Пантево.

❖ **Играорно подрачје:** Источно.

❖ **Етнички предел:** Малешев.

❖ **Извори:** Јаневски, В. 2013. *Етнокореолошки карактеристики на македонските народни ора (по избрани примери)*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, кн. 9, Скопје.

❖ **Соговорници:** Милан Ременски, роден 1938 год., с. Ратево, оженет, живее во с. Ратево.

❖ **Демонстратор на орото:** Мартин Мазновски од Берово, роден 9.10.1989 год., долгогодишен играорец во КУД „Димитар Поп Горѓиев Беровски“ во Берово.

❖ **Опис на орото:** орото најчесто се надоврзува во сплет со *Чангулово оро* и истото се игра и од страна на мажите и од страна на жените на цело стапало. За разлика од *Чангулово*, *Пантево оро* почнува во побрзо темпо.

❖ **Играчи:** мажи и жени.

❖ **Облик и форма:** се игра во отворен круг и при играње орото се движи кон десно.

❖ **Држење на рацете:** додека играат и мажите и жените се држат за појас. Поретка е варијантата да се држат за рамо или рацете да бидат спуштени надолу.

❖ **Карактер:** соборско оро.

❖ **Потекло:** орото според литературни извори се води како автохтоно за овој предел. Името орото го добило според некој добар играорец од село Ратево по име Панте.

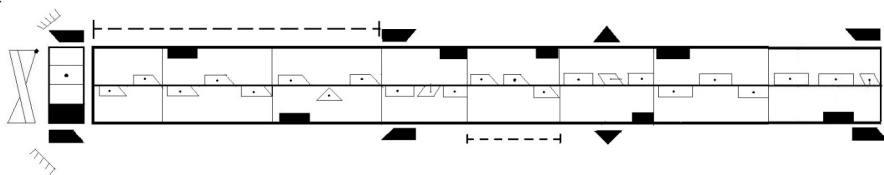
❖ **Музичка придружба:** две зурли и два тапана.

❖ **Метроритмичка структура:** 4/4 (2+2).

❖ **Мелографски запис:**



❖ **Кинетографски запис:**



❖ **Содржина на игроорен образец:** две синхронизирани движења на десна и лева нога кон десно, два тричекори наизменично на десна и лева нога со акцент на прво време, при што вториот тричекор е со преплет и доскок со скок на десна нога. Потоа долен потскок на лева нога кон лево, доскок со скок на лева нога, еден тричекор со акцент на прво време и повторно доскок со скок на лева нога во место.

❖ **Форма на орото:** А + Б + Б + В + Г + В + Б + В.

1.5. Етнокорееолошка анализа на орото *Четворката*

❖ **Назив на орото:** Четворката.

❖ **Играорно подрачје:** Источно.

❖ **Етнички предел:** Малешев.

❖ **Извори:** Јаневски, В. 2013. *Етнокорееолошки карактеристики на македонските народни ора (по избрани примери)*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, кн. 9, Скопје.

❖ **Соговорници:** Милан Ременски, роден 1938 год., с. Ратев, оженет, живее во с. Ратев.

❖ **Демонстратор на орото:** Мартин Мазновски од Берово, роден 9.10.1989 год., долгогодишен игроорец во КУД „Димитар Поп Ѓорѓиев Беровски“ во Берово.

❖ **Опис на орото:** Ова оро се игра грубо со мали баланси, кај добрите игроорци се забележуваат и ситни треперења во текот на играта.

❖ **Играчи:** мажи и жени.

❖ **Облик и форма:** се игра во отворен круг и при играње орото се движи кон десно.

❖ **Држење на рацете:** додека играат и мажите и жените се држат за појас, но се сретнува и таква форма каде рацете се спуштени надолу.

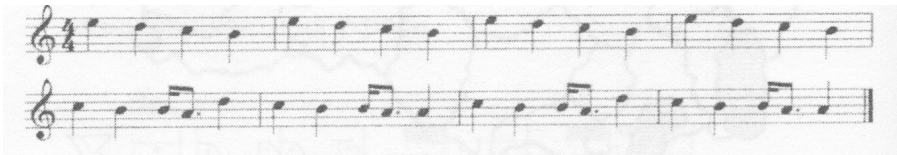
❖ **Карактер:** соборско оро.

❖ **Потекло:** орото според литературни извори се води како автохтоно за овој предел. Името не коинцидира со стапките, можеби повеќе со сложеноста на преплетите, односно едноставните ора често ги нарекуваат лити, додека покомплицираните стапки четворни. Според некои информатори, терминологијата доаѓа од ткајачките техники *лито* и *четворно*. Поточно техниката *лито* е поедноставна техника за ткаење во однос на техниката *четворно* која е многу посложена.

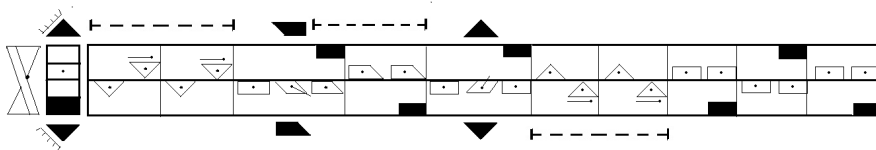
❖ **Музичка придружба:** две зурли и два тапана, но се сретнува и во придружба на гајда.

❖ **Метроритмичка структура:** 4/4 (2+2).

❖ Мелогографски запис:



❖ Кинетографски запис:



❖ **Содржина на игроорен образец:** два предни преплети во движење бочно десно, три пати доскок со скок наизменично прво на десна, па на лева нога со движење кон десно и еден на десна нога во место. Потоа два задни преплети кон бочно лево и три пати доскок со скок прво на лева, па на десна и пак на лева нога во место.

❖ **Форма на орото:** А + А + Б + Б + Б + А + А + Б + Б + Б.

1.6. Етнокореолошка анализа на орото *Оцово*

❖ **Назив на орото:** Оцово.

❖ **Играорно подрачје:** Источно.

❖ **Етнички предел:** Малешево.

❖ **Извори:** Јаневски, В. 2013. *Етнокореолошки карактеристики на македонските народни ора (по избрани примери)*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, кн. 9, Скопје.

❖ **Соговорници:** Милан Ременски, роден 1938 год., с. Ратено, оженет, живее во с. Ратено.

❖ **Демонстратор на орото:** Мартин Мазновски од Берово, роден 9.10.1989 год., долгогодишен играорец во КУД „Димитар Поп Ѓорѓиев Беровски“ во Берово.

❖ **Опис на орото:** орото се игра со привлекување, односно според локалната терминологија *сос трусање* кое постепено се забрзува и се игра со потскоци. Истото се игра и од страна на мажите и од страна на жените на цело стапало. Во Малешевијата зурлациите и тапанциите го свират во сплет со *Канталено*, *Чангулово*, *Малешевско* и *Пантево оро*.

❖ **Играчи:** мажи и жени.

❖ **Облик и форма:** се игра во отворен круг и при играње ороото се движи кон десно.

❖ **Држење на рацете:** додека играат и мажите и жените се држат за појас. Поретка е варијантата играчите да се држат за рамо или рацете да бидат спуштени надолу.

❖ **Карактер:** соборско оро.

❖ **Потекло:** ороото според литературни извори се води како автохтоно за овој предел.

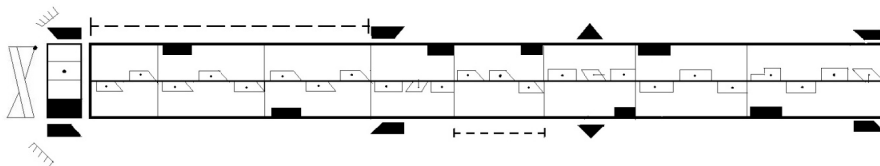
❖ **Музичка придружба:** две зурли и два тапана.

❖ **Метроритмичка структура:** 4/4 (2+2).

❖ **Мелогорафски запис:**



❖ **Кинетографски запис:**



❖ **Содржина на игроорен образец:** две синхронизирани движења на десна и лева нога кон десно, два тричекори наизменично на десна и лева нога со акцент на прво време и доскок со скок на десна нога во место. Потоа долен потскок на лева нога кон лево, доскок со скок на лева нога во место и два тричекора со акцент на прво време.

❖ **Форма на ороото:** А + Б + Б + В + Г + В + Б + Б

1.7. Етнокореолошка анализа на ороото *Елено моме*

❖ **Назив на ороото:** Елено моме.

❖ **Играорно подрачје:** Источно.

❖ **Етнички предел:** Малешево.

❖ **Извори:** Димовски, М. 1977. *Македонски народни ора од репертоарот на ансамблот за народни игри и песни „Танец“*, Институт за фолклор, Скопје.

❖ **Соговорници:** Мара Цикарска, родена 7.8.1933 год., с. Ратеве, омажена во с. Ратеве, живее во с. Ратеве.

❖ **Демонстратор на орото:** Мартин Мазновски од Берово, роден 9.10.1989 год., долгогодишен игроорец во КУД „Димитар Поп Горѓиев Беровски“ во Берово.

❖ **Опис на орото:** орото е брзо и полетно, со мали потскоци и со наизменични префрлувања на тежината на десна и лева нога што го прави едноставен игроорниот образец, прифатлив за целата игроорна популација.

❖ **Играчи:** мажи и жени.

❖ **Облик и форма:** орото се игра во полукруг и при играњето орото се движи кон десно.

❖ **Држење на рацете:** држење за раце слободно спуштени надолу.

❖ **Карактер:** соборско оро.

❖ **Потекло:** ова оро е распространето низ целата територија на Р Македонија со истиот игроорен образец пратен со познатата ороводната песна *Елено моме* од каде што може да го добива и називот.

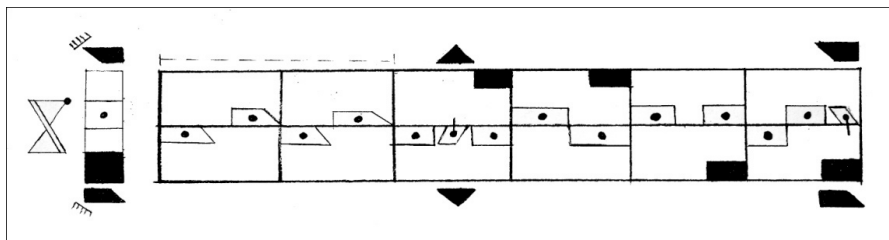
❖ **Музичка придружба:** во повеќе предели низ Р Македонија на терен сè уште се среќава изведба на орото на традиционални инструменти: кџмане, гајда, сворче и тапан. На нашите теренски истражувања во етничкиот предел Малешево ова оро се изведува и на две зурли и два тапана.

❖ **Метроритмичка структура:** 7/8 (2+2+3).

❖ **Мелографски запис:** постојат повеќе мелодиски варијанти.



❖ **Кинетографски запис:**



❖ **Содржина на игроорен образец:** Два основни потскока на десна и на лева нога, тежината е на лева нога, па наизменично префрлување на лева, па на десна нога, тежината е на лева нога. Потоа префрлување на тежината со потскок на десна нога, левата се исфрла пред десната во висина на листот и тежината е на десна нога, наизменично префрлување на лева, па на десна нога, тежината е на десна нога, префрлување на тежината со потскок на лева нога, десната се исфрла пред левата во висина на листот, тежината е на лева нога, наизменично префрлање на тежината на десна, па на лева нога.

❖ **Форма на орото: А + А + Б + В + Б + В.**

Користена литература

- Димовски, М. (1977). *Македонски народни ора од репертоарот на ансамблот за народни игри и песни „Танец“*, Институт за фолклор, Скопје.
- Јаневски, В. (2013). *Етнокореолошки карактеристики на македонските народни ора (по избрани примери)*, Институт за фолклор, Скопје.
- Константинов, Д. (1975). Кон проучувањето на маските во зимските обичаи во Македонија, *Македонски фолклор*, VIII/15-16, Скопје, 375–378
- Павловиќ, М. Ј. (1929). *Малешево и Малешевци*, етнолошка испитувања, Београд.
- Пајтончиев, Г. (1973). *Македонски народни ора*, Македонска книга, Институт за фолклор, кн.1 (орската народна традиција), Скопје.

Соговорници:

- Милан Ременски, роден 1938 год., с. Ратево, оженет, живее во с. Ратево.
- Мара Цикарска, родена 7.8.1933 год., с. Ратево, омажена, живее во с. Ратево.

КОНЦЕРТНА АКТИВНОСТ НА РУСАЛИСКИТЕ ДРУШТВА ОД С. БОГДАНЦИ И С. СЕКИРНИК

Силвестер Проле¹

¹ДМБУЦ „Илија Николовски - Луј“, Скопје

Апстракт. Русалиите се машки обредни поворки кои се изведувале во периодот на таканаречените *некрстени денови*. Одеде од село на село играјќи ги русалиските ора, собирајќи секакви донации кои подоцна ги продавале за изградба на некој објект, црква, чешма. Во овој труд ќе бидат прикажани дел од концертните активности и дел од русалиските ора кои ги играле русалиските игроорни групи од селата Богданци и Секирник на сцените на големите интернационални и домашни фестивали.

Клучни зборови: *игра, фестивали, Кушијата, Али коч, Кара Јусуф, Грејна Катерина.*

1. Вовед

Како доста интересна тема машките обредни поворки Русалии биле цел на многу странски и домашни истражувачи кои од нивните статии и дела денес црпиме знаења. На многу од нив цел на обработка бил магиско-обредниот карактер на русалиските игри, сепак дел од научните трудови на големи странски и наши стручни автори беа извор на многу податливи и корисни информации.

Дел од тие стручни автори се сестрите Јанковиќ Љубица и Даница, кои со своите научни дела со наслов *Народне игре* издадени во Белград во 30-тите години на 20 век даваат детални информации за народните ора, обичаи, вокалната и инструментална традиција на повеќе народности, меѓу кои и Македонија. Во книгата *Народне игре 3* сестрите Јанковиќ ги опишуваат своите сопствени истражувања во околината на Гевгелиско-валандовската Котлина, за обичаите, народните ора и облековните елементи на русалиите.

Стеван Тановиќ, родум од село Богородица кај Гевгелија, исто така е дел од истражувачите на подрачјето на пределот Бојмија. Тој дава детален опис на облековните елементи и реквизити кои биле дел од секојдневниот живот на русалиите. Михаило Димовски е етнолог кој ги истражувал не само русалиите од пределот Бојмија, туку и од селото Секирник во Струмичко Поле. Вера Кличкова со помош на русалиската дружина од село Петрово ќе направи документарен филм со кој ќе го овековечи обредот кој традиционално русалиите го изведуваат во зимскиот циклус.

Други истакнати истражувачи кои оставиле белег во македонската етнологија и етнокорееологија и кои пишувале за русалиските обредности се Ганчо Пајтончиев, Кирил Пенушлиски, Киро Козаров, Оливера Васиќ, Родна Величковска. Во репертоарот на Насоката за традиционална музика и игра при ДМБУЦ „Илија Николовски Луј“ влегоа и русалиските игри од селото Петрово. Дел од обредите и русалиските ора ден-денес сè уште може да се видат на фестивалите кои се одржуваат ширум Македонија. На овие фестивали, а дел од нив се и со интернационален карактер, многубројни фолклорни културно-уметнички друштва и ансамбли од Р Македонија и пошироко на една заедничка сцена прикажуваат различни национални вредности. Дел од тие фестивали е и меѓународниот фестивал *Илинденски денови* во Битола, на кој освен ревијалниот дел од програмата и настапите на учесниците се одржува и семинар за традиционална музика и игра на кој предаваат професори етнологи, етномузиколози и етнокорееологи.

Обредниот карактер што го даваат русалиските игри се само двете ора кои се играат на почетокот од процесацијата. Поточно, движењето во определен ритам и определена мелодија, со која се одело од кука до кука, се викала *алај*, што означува движење, барање, одење. Другото оро со кое се изведува магичниот круг околу куката и стопанските објекти се нарекува *трчаник* или *кушија*. Овие две ора ја прават процесацијата на обреден карактер, додека другите ора кои се изведуваат се соборски ора кои се изведувале во празничните денови, на свадбените церемонијали и големите селски собори. Просторот и местото за играње најчесто бил сретселото. (Јаневски; 2013; 59) По Втората светска војна низ поголемите градови во Македонија предвоените фискултурни сали *Соколи* се преуредени во културни домови како место за културно-уметничка програма. Во селата овие домови, кои најчесто имале мала сцена, станале нови центри за активности меѓу кои место за одржување театарски, музички и фолклорни претстави (Вишински, Дунин; 1995; 31-32).

Секоја дружина била составена од 20 до 40 луѓе *мажи* на возраст од дваесет до четириесет години. Се броеле како парови, секој член од групата имал своја двојка. Двајцата русалии биле две тела една мисла (Козаров; 2010; 31).

2. Концертни активности на Русалиите во Македонија

Како течело времето обичаите, обредите и традициите кои верно се негувале по селата и градовите полека останале во сенката и длабоките сеќавања на луѓето. Дошло времето сите овие духовни и материјални богатства да бидат видени и претставени единствено преку големите платна и сцените на големите и помали фестивали.

Фолклорните смотри, парадирањето, дефилето, ќе бидат место за сплотување на разни култури, многубројни обичаи од целата држава и пошироко.

2.1. Концертна активност на русалиската игроорната група од с. Богданци

Големите панаѓури, поголемите празници во годината, 1 Мај и многу други прослави, биле повод русалиската игроорна група да излезе на *мегдан* и на игралиштето и да ги заигра русалиските ора кои за жал ја изгубиле својата автентичност и обредност.

По извесно време, со богатиот репертоар, групата продолжила со прикажување на истиот и во другите градови низ Македонија. Градот Битола и прочуениот меѓународен фестивал за народни игри и песни *Илинденски денови* кој се одржува од 29 јули до 1 август бил домаќин на многу домашни и странски игроорни групи. Така во 60-тите години на изминатиот век започнале и првите краткотрајни, но повеќедневни настапи на русалиската група од с. Богданци. Оттогаш, па сè до 1990 година групата *Вардарски* била редовен гостин на овој фестивал.¹

Богданските русалиски игри биле забележани и на другите смотри и помали фестивали во државата. Балканскиот фестивал во Охрид е уште еден од поголемите реномирани фестивали на кој оваа група земала учество во 1974 година. Како и на фестивалот во Битола, така и овде игроорната група имала за задача да претстави дел од русалиските ора, но тоа да не биде подолго од дозволените 15 минути. Тоа биле кратки настапи кои ја отежнувале работата на учесниците да можат да ги покажат сите обредности.²

Такви краткотрајни настани имало и на другите фестивали. Фестивалот во с. Долнени - Прилеп именуван по големиот виртуоз на гајда Пеце Атанасовски бил посетен повеќепати од русалиската игроорна група *Вардарски*. Но периодот на краткотрајни настани бил краток. Покрај дозволените 15 минути на сцена, групата имала можност за презентирање на својот репертоар и на целовечерни концерти.

Во 1980 година направиле соработка со културно-уметничкото друштво „Глигор Причев“ во Скопје и заедно целовечерната програма ја презентирале на широката јавност на Скопско кале.³

Таквата соработка продолжила и со други русалиски игроорни групи. Така, заедно со групата од Миравци, Гевгелиско, повеќепати одржувале целовечерни концерти за граѓаните од градот Гевгелија во Домот на културата.

Повеќе пати на пат кон Битола русалиската игроорна група *Вардарски* имала обичај да застане во Крушево и да изигра неколку ора од кеф.

1) Информатор: Димитар Шутаров од с. Богданци, роден во 1944 г., сопствени теренски истражувања.

2) Информатор: Ристо Шутаров-Тарабанот од село Богданци, роден во 1929 г., Димитар Шутаров од с. Богданци, роден во 1944 г., сопствени теренски истражувања

3) Информатор: Димитар Шутаров од с. Богданци, роден во 1944 г., сопствени теренски истражувања.

На меѓународната сцена русалиската група учествувала на повеќе фестивали во повеќе држави, како Србија, Хрватска, Романија и др.

Поголеми фестивали на кои имала учествувано групата би ги издвоиле *Мокрањчеви дани* во Неготин Крањ - Србија во 1970 година. Во Ваљево, Србија, учествувале на фестивалот *Смотри фолклора*. Истата 1976 година русалиската игроорна група прави концертна турнеја низ Романија каде што посетува повеќе градови.⁴

Големиот фестивал *Смотри у Загребу, Загреб на смотри* бил посетен двапати од страна на русалиската група од с. Богданци, а на пат за назад 1977 година групата го посетува местото Лозница, повторно Р Србија, каде што имаат неколкуминутно претставување.⁵

2.2. Концертна активност на русалиската игроорната група од с. Секирник

Како и богданската игроорна група, така и русалиската група од с. Секирник има свое претставување преддомашната публика. За разлика од русалиската група од с. Богданци која го негувала не само традиционалниот, туку и стилизираниот фолклор, групата од с. Секирник ги изведува само русалиските ора. Исто така е интересно што русалиите од овој крај го задржале истото темпо до ден-денес. Со истиот жар и дух, со млади русалии и ората пренесени од татковината на русалиството Кукуш и околицата ја продолжуваат традицијата во современото општество.

Така, традиционално секоја година на вториот ден од Велигден, откако ќе заврши обредното обиколување на црквата до три пати, русалиите играат две до три ора, а со благослов од попот го завршуваат вториот ден од овој голем празник.

*

Исто вакво традиционално излегување на русалиите се прави и на празникот *Св. Богородица - Голема Богородица* на 28 август. Од 2009 година на овој ден традиционално русалиите за да го означат празникот направиле свој фестивал *Средба на русалии*, каде што се сретнуваат русалиски игроорни групи од Петрич- Р Бугарија, од с. Миравци, Гевгелско.⁶

Од настапите надвор од родното место кои русалиската група ги има посетено се големиот меѓународен фестивал *Илинденски денови* во Битола. Како што кажува мојот соговорник Димитар Иванов, тие се можеби најредовни гости на овој фестивал. Од вкупно 44 одржувања на фестивалот, само 4 пати не биле учесници. Охридско лето и Балканскиот фестивал во Охрид, кој се фестивали од висок ранг, се манифестации на кои русалиската група од с. Секирник земала учество со целовечерни

4) Исто...

5) Исто...

6) Информатор: Димитар Иванов од село Секирник, роден во 1956 година, Киро Зиламов од село Секирник, роден во 1952 година, сопствени теренски истражувања.

концерти.⁷

Целовечерни концерти групата има реализирано на фестивалот *Скопско лето* во Скопје, кој се одржува на Скопско кале. Во Делчево на празникот Св. Пантелејмон, на истоимениот манастир недалеку од градот Делчево, се одржува голем панаѓур каде што русалиската група од с. Секирник учествувала со своите обредни ора.

На меѓународната сцена русалиите од Секирник оставиле белег со своите обредни ора на многу фестивали во државите како Хрватск и Бугарија.

Заедно со русалиската група од Бугарија, русалиите од Секирник учествувале на манифестација во Гоце Делчев - Бугарија во месноста Герман. Во 2005 година прават концертна турнеја во Загреб на фолклорните смотри. Имало случај кога русалиската група првпат се појавувала на некој настап. Тогаш првиот впечаток на дел од публиката, откако ќе ги слушнеле звуците на зурлите и тапанот, со восхит ќе кажеле: *абе са ежум целио, шо е воа, шо са дешаве? Дали сте свесни коа тежина га носете вие?* - ќе каже академски граѓанин на Бугарија за русалиите од Секирник.⁸

2.3. Концерти од натпреварувачки карактер

Како единствен фестивал со натпреварувачки карактер на кој имаат учествувано и русалиската игроорна група од с. Богданци и групата од с. Секирник е фестивалот во Свети Николе, кој се одржува на Тодорица - *Тодорова сабота*. За овој фестивал и двете русалиски игроорни групи можат со гордост да раскажуваат поради наградите што ги имаат добиено. И двете групи добиле прва награда за вокално-инструментална изведба на традиционални песни.⁹

Заклучок

Во втората половина на 20 век обредната функција кај русалиите постепено се губи и остава траги само во сеќавањата на сведоците. Постепено репертоарот се модифицира во народни игри и целосно се вклопува во презентирачко-сценски. *Тодоро биро капидан, Кара Јусуф, Сараѓол аваси, Грејна Катерина, Кажу моме истината, Али коч, Бела Јана, Менка, Крмази фустан, Арап оро* и многу други ора денес се само сенка на која се огледува духот на русалиите.

7) Информатор: Димитар Иванов од село Секирник, роден во 1956 година, сопствени теренски истражувања.

8) Информатор: Димитар Иванов од село Секирник, роден во 1956 година, Киро Зиламов од село Секирник, роден во 1952 година, сопствени теренски истражувања.

9) Информатор: Димитар Иванов од село Секирник, роден во 1956 година, Киро Зиламов од село Секирник, роден во 1952 година, сопствени теренски истражувања.

Информатор: Ристо Шутаров-Тарабанот од село Богданци, роден во 1929 година, Димитар Шутаров од с. Богданци, роден во 1944 г., сопствени теренски истражувања.

Карактеристики на русалиските ора се украсите на рацете и нозете. Интересен и единствен момент во овие обредни игри од Македонија е играњето со реквизит сабја *кал'чка* и секирче *балтија*. Украсите на нозете се карактеризираат со набивањата како дел од југоисточната игроорна традиција. Како друга препознатливост кај русалиите е половата припадност. Сите русалиски дружини имаат машки состав. Улогата на жените во овие обредности е испраќањето и пречекот на русалиската дружина.

За крај од изнесените информации може да заклучиме дека како обредна и единствена форма во јужните делови на Македонија русалиите се доста интересен материјал и тема за обработка и истражување. Нивните обредни и соборски ора се со доста едноставна форма, но тешки за интерпретација. Единствени кои ден-денес ги презентираат русалиските ора во својата автентична форма се русалиската игроорна група од с. Секирник. Но со добар тим на етнокореолози, етнологи и други кадри кои се занимаваат со оваа проблематика и квалитетни теренски истражувања може на сцената на фестивалите, смотрите и другите манифестации да се доближи до публиката парче од духовното и традиционалното на русалиите.

Користена литература

- Иванчиќ, Д.Е. Вишински, С. 1995. *Ората во Македонија*, сценски дел Танец, Скопје.
- Јаневски, В. 2013. *Етнокореолошки карактеристики на македонските народни ора (по избрани примери)*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје.
- Козаров, К.К. 2010. *Русалии*, Македонска реч, Скопје.

Список на информатори

- Димитар Иванов од с. Секирник, роден во 1956 година
Киро Зиламов од с. Секирник, роден во 1952 година
Ристо Шутаров-Тарабанот од с. Богданци, роден во 1929 година
Димитар Шутаров од с. Богданци, роден во 1944 година

78.071.1/.2:78.083.036.9(44) Ренарт Џ.
78.071.1/.2:780.614.131(44)

МУЗИКАТА НА ЦАНГО РЕНАРТ

Владимир Чадиговски¹

¹ Магистранд на Одделот за џез студии на Музичката академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип

Апстракт: Во овој труд се обработува и анализира еден мал дел од музиката на Џанго Ренарт, гитарист, композитор, ненадминат виртуоз, кој иако комплетно неписмен и со два неподвижни прста сепак неговото лирско свирење свинг остава печат во музиката на 20 и на 21 век. Поради неговата повреда тој го менува дотогашниот модел на созвучјата (акордите), односно го упростува прсторедот на придружна гитара. Неговите соло-делници се преполни со елементи од европската сериозна музика и од европскиот фолклор во џез-стил. Специфичноста на соло-делниците во неговиот стил се должи на многу доброто познавање на виолината и на бенцото, што придонесло да се избегнуваат делници или модели од претходниците гитаристи. Во таквата комбинација се добива нов звук којшто го нарекуваат *manouches jazz* (цигански џез). Во овој труд ќе се обработат следните негови композиции: *Nuages*, *Swing 42*, *Belleville*, *Appell indirect*, *Swing* и *Minor swing*.

Клучни зборови: џез, соло делници, гитарист, Ренарт.

1. Вовед

1.1. Биографија на Џанго Ренарт

Џанго Ренарт воодушеви бројни генерации гитаристи и љубители на џезот со неговото неверојатно владеење со гитарата. На 24 јануари 1910 година во селото Либерши во Белгија се роди Џанго под отворено небо, токму според начинот на живот на неговите родители Цигани. На негова возраст од осум години семејството на мајка му се насели во близина на појасот со тврдини, коишто го опкружуваа стариот Париз, во близина на замокот Шоази. Тој никогаш не носеше костум ниту, пак, живееше во вистинска кука сè до негови дваесет години. Овие француски Цигани или *Manouches* претставуваа еден свој сопствен свет, со средновековни верувања и гледаа со недоверба кон модерната наука. Џанго израсна во овој свет на противречности, со едната нога во развиениот голем град Париз, а со другата – во животот на номадскиот Циганин. Иако

роден во сиромаштија, Џанго беше со душа на благородник и оваа природна елегантија дојде до израз во неговата музика.

Музиката го привлече Џанго уште во неговата рана возраст. На дванаесет години тој го доби својот прв инструмент, бенџо, што му го даде соседот, кој го забележал неговиот силен интерес кон музиката. Тој брзо научи да свира, имитирајќи ги движењата на прстите на музичарите кои ги гледаше. Тој набрзо ги восхитуваше возрасните со својата способност да свира на гитара и пред да наполни тринаесет години веќе ја започна својата музичка кариера свирејќи со популарниот хармоникаш Гуерињо во сала за танцување на улицата Монже. Тој продолжи да свира со многу други бендови и музичари и ги направи своите први снимки со хармоникашот Жан Висад за компанијата Идеал. Бидејќи Џанго не умееше да чита и да пишува во тоа време, неговото име на овие записи се појави како *Jiangou Renard*.

На 2 ноември 1928 година се случи настан којшто засекогаш ќе го промени животот на Џанго. Во еден часот наутро 18-годишниот Џанго се вратил од настап од новиот клуб *La Java* во караванот којшто беше негов дом и дом на неговата нова сопруга. Караванот беше исполнет со цвеќиња од целулоид, направени од неговата сопруга за да ги продава на пазарот следниот ден. Мислејќи дека слушнал глушец меѓу цвеќињата, Џанго се наведнал со свеќа да погледне. Фитилот од свеќата паднал во високозапаливиот целулоид и караванот речиси веднаш се претворил во пекол. Џанго се завиткал во ќебе за да се заштити од пламените јазли. Тој и неговата сопруга некако успеале да избегаат надвор од вжештената соба, но неговата лева рака и неговата десна страна од коленото до половината биле лошо изгорени.

Првично лекарите сакале да му ја ампутираат ногата, но Џанго одбил. Тој се преселил во старечки дом, каде што грижата била многу добра и ногата му била спасена. Џанго лежел во кревет осумнаесет месеци. Во тоа време му била дадена гитара и тој со голема решителност креирал еден нов систем за своите прсти, изграден меѓу два прста на левата рака, со што имал целосна мобилност. Четвртиот и петтиот прст на левата рака му биле трајно свиткани кон дланката, а сето тоа поради намалување на тетивите од топлината на огнот. Тој можел нив да ги користи за акорди и за октави само на првите две жици на гитарата, но целосно оптегнување на овие прсти било невозможно. Неговите соло-дела ги свирел само со показалецот и со средниот прст. Видеоснимките со Џанго додека ја покажува својата техника му пркосат на убедувањето.

Џанго беше под влијание на џез-снимките на Еди Ланг и на Џо Вентути, на Луис Армстронг и на Џјук Елингтон. Оваа нова музика

најде место длабоко во неговото срце. Џанго ретко, скоро никогаш, не отсвири соло на ист начин двапати. Повеќето снимки докажаа дека ова е вистина. Тој беше творечки гениј, не само како мајстор импровизатор, но и како композитор. Тој е заслужен за бројни парчиња со убави мелодии и со софистицирани суптилни хармонични структури. Сепак, Џанго не можеше да чита и да пишува музички ноти, па беше оставен на милост и на немилост на другите кои можеа да ги зачуваат своите идеи на хартија.

Најважна година од неговиот живот се покажа дека е 1934 година, затоа што таа година се родил квинтетот *The Quintet of the Hot Club of France*. Како што налагаше судбината, квинтетот беше формиран како резултат на случајна средба меѓу Џанго и Стефан Грапели. Група од четиринаесет музичари, меѓу кои Џанго, Стефан, Роџер Чанут и Луис Вола, биле договорени да свират во хотелот Кембриџ за време на една чајанка. За време на паузата Џанго нашол еден агол зад сцената и свирел на својата гитара. Еден ден Стефан му се придружил и двајцата биле толку задоволни од свирењето што почнале да свират заедно сè почесто, придружувани од Роџер Чанут (гитара), Луис Вола (бас) и, на крајот, братот на Џанго, Јосиф (гитара). Една мала издавачка кука *Ultraphone* ги снимил нивните први записи со наслов *Dinah, Tiger Rag, Oh Lady be Good* и *I Saw Stars*. Овие први записи предизвикале сензација. Квинтетот продолжил да снима стотици записи и имаше публика од двете страни на океанот.

Квартетот бил на турнеја во Англија во 1939 година кога избувнала војната. Џанго се вратил во Париз, а Стефан останал во Англија. Џанго свирел и снимал во текот на воените години, менувајќи го кларинетот на Хјуберт Ростан за виолината на Стефан. Тој некако ја избегнал судбината на многумина од неговото семејство, коишто загинале во нацистичките концентрациони логори. По војната тој се обединил со Стефан и тие повторно свиреле и снимале. Џанго заминал на кратка турнеја со Џук Елингтон во Америка и се вратил во Париз, каде што ја продолжи својата кариера до 1951 година кога се повлекол во малото село Самоа сур Сјен.

На 16 мај 1953 година Џанго претрпел голем мозочен удар и починал, оставајќи ги сопругата Софија и синот Бабиќ. Неговата музика останува од витално значење и возбудлива до денес, каква што беше и кога тој живееше. Таа претставува наследство од радост за сите идни генерации, кои ја откриле генијалноста на белгискиот Циганин Џанго Ренарт.

2.Анализа на композициите на Џанго Ренарт

За да се разбере стилот на свирење на Џанго Ренарт треба да се земе предвид следното:

Бенцото му даде пример за акорди со 3 - 4 тонови. Виолината му помогна со артикулацијата на тонот и на легата (хроматика). Неговиот хендикеп на левата рака му го одлепи палецот од вратот на гитарата, што придонесе до пофлексибилно движење по вратот. Тој меѓу првите користеше и снимни вештачки флажолети (хармоници) во соло-делница.

На дурските акорди на тоника и на субдоминанта, покрај основен тон, терца и квинта, се додаваат голема секста и голема нона, а голема септима –поретко. Доминантата, без разлика дали цели кон дур или кон мол, има третман на петто стапало во хармонски мол. На молските акорди најчесто додава голема секста и голема нона.

Тој користи теми и материјали коишто се надвор од границите на цезот, вклучувајќи влијанија од француската шансона, Дебиси, Ј. С. Бах, Равел, шпанската класична музика, фламенкото и од унгарската циганска музика.

Nuages (Django)

Прва верзија: 1 октомври 1940 г. – Париз. Дванаесет други верзии: 13 декември 1940 г. – Париз, 8 мај 1942 г. – Брисел, 1 февруари 1946 г. – Лондон (две снимки), 25 август 1947 г. – Француска радиодифузија – Париз, 28 февруари 1948 г. – Француска радиодифузија – Ница, декември 1948 г. – концерт во Брисел, јануари – февруари 1949 г. – Рим, 25 октомври 1949 г. – Радио Женева, април – мај 1959 г. – Рим, 1950 г. – соло во Париз, февруари 1951 г. – клуб Сен Жермен – Париз, 10 март 1953 г. – Париз. Дури и пред новиот квинтет да ја снимат првата верзија на оваа тема, која беше долго време необјавена, Џанго не беше задоволен од резултатот. „Само со еден кларинет Џанго не го постигна ефектот што тој го посакуваше – тоа звучеше како квинтет. Но, со два кларинети тој веќе имаше зачеток на оркестар и делото беше испробано во кабаре“ – објаснува Аликс Комбел. Хјуберт Ростин, задолжен за рекламите на микрофон, вели: „Кога Џанго ми рече дека сега ќе ја отсвириме темата што се вика *Nuages* (Облаци), јас застанав пред микрофонот, малку срамежлив, и ја најавив *Nuit d'automne* (Есенска ноќ) или нешто слично и тогаш Џанго имаше неконтролирано смевање... За оваа позната нумера, која стана меѓународна класика, се задолживме да предложиме неколку бонуси (оригинално интро, втор риф и последна експозиција, варијации на темата и разни алтернативи на мелодијата или придружба предложена од страна на Џанго). Тука треба да се забележи дека во вториот такт на темата (и секој пат кога низата се повторува) придружните гитаристи главно свиреа G-намален (или C7) во текот на целиот такт“.

NUAGES
(CLIQUE)

-SALLAD -ORANGE

A E^b7 D7 G

E^b7 D7 G

F#^b7 B7 E-

A7 A^b7 A7 D7 E^b7 D7

B E^b7 D7 G

A^b7 G7 C

C- G

E^b7 D7 G C- G

Swing 42 (Django)

Прва верзија: 11 септември 1941 г. – Париз. Две други верзии: 23 февруари 1948 г. – Ница, јануари – февруари 1949 г. – Рим. Тапанарот Пјер Фуад ни раскажува за раѓањето на оваа тема, изградена на основата на *Anatole*, којашто ќе стане цез-стандард. „Понекогаш Џанго потпевнуваше, па, така, една вечер ми рече да го слушнам како ќе запеел како Армстронг и така се досети на една ономатопеја „Ah-dee-Ba, dee-Ba...“ („А-ди-ба, ди-ба...“). На тој начин тој ја искомпонира *Swing 42*, којашто ја отсвири истата вечер во кабарето, со цел да не ја заборави“. Тука треба да се забележи дека композицијата има два аранжмани (гитара и кларинет) во оригиналната верзија.

-MED. SWING **SWING 42** -DTANGO

[A]

C A-7 D-7 G7 E-7 A-7 D-7 G7

G-6 A7 D-7 G7 C A-7 D-7 G7

[A]

C A-7 D-7 G7 E-7 A-7 D-7 G7

G-6 A7 D-7 G7 C F#-7 B7

[B]

E C#-7 F#-7 B7 E C#-7 F#-7 B7

E C#-7 F#-7 B7 E D-7 G7

[A]

C A-7 D-7 G7 E-7 A-7 D-7 G7

G-6 A7 D-7 G7 C C#07 D-7 G7

Belle

Прва верзија: 31 март 1942 г. – Париз. Шест други верзии: 12 март 1943 г. – Париз, 26 октомври 1945 г. – Радио AFN – Париз, 16 декември 1945 г. – Радио NBC – Париз, 1 февруари 1946 г. – Лондон, 8 ноември 1950 г. – соло во Париз. Отсвирана во сите видови формации (квинтет, биг бенд, соло-гитара), оваа тема, којашто оживува спомени за областа во Париз, претставува една од многу слушаните и многу изведуваните дела на Џанго. Интро, коешто е предложено тука, се навраќа на верзијата од ноември 1947 г. и е особено брилијантно на електрична гитара. Вообичаените варијации во придружбата А соодветствуваат со различните начини за поддршка на бојата на мелодијата, а рефренот главно е направен на хармонијата на *Anatole*.

Appell indirect (Django–Grappelli)
Прва верзија: 14 јуни 1938 г. – Париз, два обиди. Втора верзија: март 1940 г. – Радио *Cité* – Париз. Дваесет години пред Мајлс Дејвис, Џанго ја компонираше првата модална тема во џез-историјата. Хармонијата таму е сведена на наједноставната форма (два рефрени: C за делот A, Db за делот B), иако мелодиската линија вклучува неколку трикови (завршетоците на фразата). Континуираните ноти на виолината ја даваат општата боја – некаде септима со тенденцијата на Барток (употреба на намалена квинта во мелодијата). Неколку години по нејзиното создавање, студиската снимка на ова дело ќе претставува значителна предност за приклучувањето на кларинетистот Хјуберт Ростин (ова е исповед на Џанго на тапанарот Пјер Фуад).

APPEL INDIRECT

-UP SWING -DJANGO

INTRO B C B C B C B C

A C

BREAK

A C

BREAK

B D^b

BREAK

A C

BREAK

Swing 39 (Django–Grappelli)

Прва верзија: 21 март 1939 г. – Париз. Две други верзији: 29 август 1947 г. – Радио RTF – Париз; јануари – февруари 1949 г. – Рим. Прва од серијата теми што се врзуваат за интуицијата на моментот на чувството на еден временски период, а идниот ритам често го надмудруваше календарот (за *Swing 41*, *Swing 42* и за *Swing 48*), *Swing 39* со својата двогласна експозиција и заводлива мелодија го носи целиот шарм на предвоениот жичен квинтет. Џанго подоцна ќе ги отстрани неговите потенцијални дисонанти во верзиите отсвирени и на електрична (1947 г.) и на акустична гитара (1949 г.).

-MED. SWING **SWING 39** GUITAR PART -DJANGO

[A]

The musical score is written for guitar in a key of two flats (B-flat major or D minor) and 4/4 time. It is marked 'MED. SWING' and 'DJANGO'. The score consists of two main sections, A and B, each with a first and second ending. Section A starts with a G- chord and moves through C7, D9, Ebb9, and D7. Section B starts with a D9 chord and moves through Ebb9, D9, and Ebb9. The score includes various guitar techniques such as triplets and slurs. The key signature has two flats, and the tempo is marked 'MED. SWING'.

Minor swing (Django–Grappelli)

Прва верзија: 25 ноември 1937 г. – Париз. Пет други верзии: март 1947 г. – Париз, 29 август 1947 г. – Радио RTF – Париз, декември 1948 г. – концерт во Брисел, јануари – февруари 1949 г. – Рим, април – мај 1950 г. – Рим.

Minor swing е прототип на свинг во молска скала (изграден на трите акорди на блузот), најизведуваната тема на Џанго и претставува најпроста форма на песна (I, IV, V) – двогласен вовед со разложени акорди, а средишниот дел е само импровизација. Џанго Ренарт беше толку познат како и темата која беше основа на оваа композиција. Средишниот дел на

оригиналната верзија е обележје на духот на сите џангофили. Тука треба да се забележи дека сите молски акорди се проширени со мелодиска секста.

Оставината и влијанието од музиката на Џанго Ренарт

За околу една деценија по смртта на Ренарт интересот за неговиот музички стил беше минимален. Во педесеттите години бибапот го потисна свингот во џезот, се појави рокенролот и електричните инструменти станаа доминантни во популарната музика.

Од средината на шеесеттите години има заживување на интересот за музиката на Ренарт. Акустичната музика беше оживеана со фолклорни движења. Од крајот на 70-тите години станаа достапни разни работилници, книги и видеа, овозможувајќи им на музичарите од целиот свет да го усовршат својот стил. Популарноста на циганскиот џез генерира голем број фестивали, како фестивалот во Самоа сур Сјен (којшто започна околу 1980 година), разните *DjangoFests* (Џанго-фестивали) одржани во САД и *Django in June* (Џанго во јуни), годишен камп за цигански џез-музичари и за џез-обожуватели.

Многу гитаристи и музичари го изразија своето восхитување кон Џанго Ренарт или го посочија како многу влијателен. Џеф Бек го опиша Ренарт како најневеројатен гитарист што некогаш постоел и како прилично натчовечки. Бек се сеќава дека еднаш сретнал редок црно-бел филм од Џанго којшто свирел и вели: „Тоа е најпрослабената и извонредно привлечна кратка снимка, но тој свири како луд. Ја проучував како успорена снимка и сè што може да се види е како тие два неуредни прста поминуваат како молња нагоре и надолу по вратот“.

Џери Гарсија од Грејтфул Дед и Тони Ајоми од Блек Сабат, коишто загубија дел од прстите во несреќа, беа инспирирани од примерот на Ренарт да се стане истакнат гитарист/музичар и покрај повредите. Џери Гарсија беше цитиран во јуни 1985 година во списанието *Frets*: „Неговата техника е генијална! Дури и денес никој не бил во состојбата во којашто бил тој додека свирел. Иако има одлични свирачи, тие не дошле до каде што е тој. Има многу момци коишто свират брзо и многу момци коишто свират чисто, а и гитарата како инструмент се усоврши со текот на времето, но никој не свири така исполнето како Џанго. Тој е комбинација на неверојатна брзина, сета брзина што ќе ја посакате, но, исто така, секоја нота има своја специфика. Јас навистина никаде не сум го слушнал тоа, освен кај Џанго“.

Кубанскиот композитор и гитарист Лео Брауер искомпонира дело со наслов Варијации на тема од Џанго Ренарт за соло-гитара (1984 г.). Тоа

се заснова на *Niages од Ренарт. Во 2005 година Џанго Ренарт е рангиран како 66-ти на листата на Најголемите Белгијци (De Grootste Belg) во Фландрија.*

Ренарт се слави секоја година во неговото родно место, во селото Либерши. Тој почина на возраст од само 43 години, но неговото богато музичко наследство повторно и повторно докажува дека тој не е само виртуоз, туку и гениј, односно „дипси гениј“. Неговите „жешки“ снимки од 30-тите години се најзначајниот дел на оваа оставина.

Дискографија

Изданија во периодот на неговиот животен век

*Џанго сними повеќе од 900 записи во неговата кариера во периодот 1928 – 1953, поголемиот дел како записи на тогаш популарните плочи со 78 вртежи во минута, од приватни емисии и радиоемисии и дел од еден тонски запис (саундтрак). Само една сесија (8 песни) од март 1953 година беше снимена специјално за објавувањето на албумот на Норман Гранц, на тогашниот нов формат ЛП (long play), но, за жал, Џанго почина пред да биде објавен албумот. Најраните записи се во изведба на Џанго на бенџо-гитара во придружба на хармоникаши и на пејачи на популарни песни, без цез-содржина, а последниот запис пред неговата смрт се одликува со неговото свирење гитара со засилувач, придружуван од помодерни француски музичари. Исто така, преживеале и неколку фрагменти од филмски изведби (без оригиналниот звук), како и една комплетна изведба на мелодијата *J'Attendrai* од квинтетот во 1938 година за краткиот филм *Le Jazz Hot*.*

Неснимени композиции

*Мал број валцери, компонирани од Џанго во младоста, никогаш не беа снимени од страна на композиторот, но се задржаа на репертоарот на неговите соработници и неколку од нив сè уште се свират и денес. Тие дојдоа до израз преку снимките на Матело Фере во 1960 (имињата на валцерите се *Montagne Sainte – Genevieve*, *Gagoug*, *Chez Jazquet* и *Choti*) и во 1961 година (*Djalamichto* и *En Verdine*). Првите четири валцери сега се достапни на цедето на Матело со наслов *Tziganskaïa And Other Rare Recordings* (Циганска и други ретки снимки) на *Hot Club Records* (повторно реиздадени како *Tziganskaïa – The Django Reinhardt Waltze*).*

Користена литература

Moulou, P. *Complete Django: The Ultimate Django's Book*. France: ID Music, 2007.

Django Fakebook, 2008.

Wikipedia, the free encyclopedia. Django Reinhardt. <https://en.wikipedia.org/wiki/Django_Reinhardt> пристапено на: 3.9.2016.

The Red Hot Jazz Archive. Django Reinhardt. <<http://www.redhotjazz.com/django.html>> пристапено на: 5.9.2016.

78.071.1/2:78.083.036.9(73) Роуч.М
78.071.1/2:780.62(73)

МУЗИКАТА НА МАКС РОУЧ

Дамјан Даневски¹

¹ Магистранд на Одделот за џез студии на Музичката академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
(damjan.danevski)@ugd.edu.mk

Апстракт. Во овој труд е претставен дел од музичкото творештво на еден од највлијателните џез-изведувачи, тапанарот Макс Роуч. Притоа фокусот е на неговиот карактеристичен и уникатен музички израз и позиционирањето во рамките на музичките состави. На овој начин се доловува влијанието што творештвото на Макс Роуч го извршило врз осознавањето на џез-изведбата и градењето на личниот стилски израз и музички став кај авторот на трудот.

Клучни зборови: *џез изведувач, тапанар, Макс Роуч.*

1. Вовед

Музичките звуци и стилови создадени од страна на тапанарите на популарната и џез-музиката на 20 и 21 век, во поширока смисла, се делат на две изведбени улоги. Првата ги вклучува изведувачите на тапани како централни ритмички креатори во музичките состави, додека, пак, втората ги перципира како „одржувачи на темпо“, т.е. тапанари чија улога е единствено одржување на метричкиот пулс (Jordan, 2009).

Иако двете улоги се од особена важност при изведбата во западната музика, во текот на 40-тите и 50-тите години на 20 век, еден нов стил на изведба на тапани, тесно поврзана со џез-стилот би-бап, им овозможи на тапанарите пошироки можности во изведбата. Би-бапот им овозможи на тапанарите себеси да се гледаат како повеќе од единствено „одржувачи на темпо“ и ги охрабри, користејќи го својот музички сет, да ги истражуваат своите идеи поврзани со мелодијата. Мелодиите создадени од би-бап музичарите по природа беа високоритмични, овозможувајќи на тој начин тоа да биде пренесено и на тапаните.

„Изведбениот стил на Макс Роуч одиграл важна улога во унапредувањето на изведбата на тапанарите од само 'одржувачи на темпо' во изведби поврзани со мелодијата“.

2. Животот и делото на Макс Роуч

Макс Роуч, американски џез перкусионист, тапанар и композитор, е еден од најважните изведувачи заслужни за еволуцијата на џез-музиката и мелодичниот изведбен стил на тапанарите (Jordan, 2009).

Макс Роуч, Максвел Лемјуел Роуч (*Maxwell Lemuel „Max“ Roach*), е роден на 10 јануари 1924 година во Северна Каролина. Своео детство го проживеал во Бруклин, каде што, како дете, растејќи во музички ориентирано семејство, свирел во госпел-групи. Иако првично почнал да свира пијано, својот инструмент го открил на десетгодишна возраст кога почнал да свира тапани ([http:// www. biography. com/people/max-roach-9459691](http://www.biography.com/people/max-roach-9459691)). Во 1942 година, како осумнаесетгодишно момче, неодамна излезен од клупите на Машката гимназија, бил повикан да го замени Сони Грир (*Sonny Greer*) со Оркестарот на Дјук Елингтон (*Duke Ellington Orchestra*) за време на нивната изведба во „Парамаунт“.

Првиот професионален запис го направил во декември 1943 година, придружувајќи го Колман Хокинс (*Coleman Hawkins*) (Gitler, 1985).

Роуч е еден од првите тапанари (заедно со Кларк) кој свирел би-бап стил и изведувал во групи предводени од страна на Дизи Гилеспи (*Dizzy Gillespie*), Чарли Паркер (*Charlie Parker*), Телониус Монк (*Thelonious Monk*), Колман Хокинс (*Coleman Hawkins*), Бад Пауел (*Bud Powell*) и Мајлс Дејвис (*Miles Davis*). Роуч свирел на голем број од поважните записи на Паркер, вклучувајќи ја и сесијата во „Савој“ во ноември 1945 година – пресвртна точка во џез-записите. Раната изведба со четкици во триото на Пауел, особено со брзо темпо, била високо ценета (Barry; Weiss, 1994).

Од 1950 до 1953 година, Роуч студирал класични перкусии на Музичката школа на Менхетн, каде што учел за да се стекне со диплома за музика, а во 1990 година Школата му доделила почесен докторат.

Во 1952 година, во партнерство со басистот Чарлс Мингус (*Charles Mingus*) го основал „Деби Рекордс“ (*Debut Records*), кои својот прв запис го објавиле на 15 мај 1953 година, најавен како „најспектакуларниот концерт на сите времиња“, што потоа се прослави како „Џез во Мејси Хол“ (*Jazz at Massey Hall*), вклучувајќи ги Паркер, Гилеспи, Пауел, Мингус и Роуч. Дополнително, во рамките на тој запис била издадена и пресвртната слободна импровизација за бас и тапан „Дискусија за перкусии“ (*Percussion Discussion*) (Historyexplorer.net.).

Во 1954 година, Роуч и трубачот Клифорд Браун формирале квинтет што ги вклучувал и пијанистот Ричи Пауел (брат на Бад Пауел), басистот Џорџ Морроу и саксофонистот Харолд Ленд, кој уште следната година си заминал и бил заменет од страна на Сони Ролинс. Групата претставува примарен пример за хард-бап стил, изведуван и од страна на Арт Блејки

и Хорас Силвер. Но, оваа група згаснала за кратко време, заедно со несреќната смрт на Браун и Пауел во 1956 година.

Првиот албум што го снимил Роуч по нивната смрт е „Макс Роуч +4“, а продолжил да води слична конфигурирана група со Кени Дорам, а подоцна Букер Литл на труба, Џорџ Колман на тенор бас и пијанистот Реј Брајант.

Роуч ја проширил стандардната би-бап форма користејќи $\frac{3}{4}$ валцерски ритми и модалитет во 1957 година со својот албум „Џез во $\frac{3}{4}$ “. Во овој период, Роуч снимил низа други албуми за „ЕмАрси“ (*EmArcy*), вклучувајќи ги и браќата Стенли и Томи Турентајн (*Jazzitude.com*. 2007-04-11).

Во 1955 година, Роуч бил тапанар за вокалистката Дајна Вашингтон на неколку изведби во живо и на неколку записи (*Hipjazz.com*).

Во 1960 година го искомпонирал и го снимил албумот „We Insist!“ со вокали зајмени од неговата тогашна сопруга Еби Линколн и текст на Оскар Браун Џуниор, откако бил поканет да учествува на комеморацијата за 100-годишнината од Прокламацијата за еманципација на Абрахам Линколн. Во 1962 година го снимил албумот „Мани Џангл“ (*Money Jungle*) во соработка со Мингус и Елингтон. Овој албум е општоприфатен како најсофистицираниот трио-албум создаден дотогаш (*www.allaboutjazz.com*.)

За време на 70-тите години, Роуч ја формирал музичката организација „М’Брум“ – перкусиски оркестар. Секој член на оваа единица komponирал за неа и изведувал на многу перкусиски инструменти. Членовите ги вклучувале: Фред Кинг, Џои Џејмберс, Ворен Смит, Фреди Веитс, Рој Брукс, Омар Клеј, Реј Мантила, Франциско Мора и Ели Фоунтајн (*www.allaboutjazz.com*.)

Во раните 80-ти години, Роуч почнал да изведува целосни соло-концерти, докажувајќи дека мултиперкусискиот инструмент може да ги оствари барањата за соло-изведба и да биде целосно задоволителен за публиката. Тој создал незаборавни композиции на овие соло-концерти; соло-запис бил издаден од страна на јапонската фирма „Бејстејт“ (*Baystate*). Еден од овие соло-концерти е достапен на видео што вклучува и снимка од снимањето на „Chattahoochee Red“, вклучувајќи го и квартетот во кој учествувале Одиан Поуп, Сесил Бриџвотер и Келвин Хил.

Роуч, исто така, почнал и со снимање низа дуети. Одделувајќи се од стилот на изведба по кој најмногу е познат, најголемиот дел од музиката на овие записи е слободна импровизација, создадена со авангардните музичари Сесил Тејлор, Антони Бракстон, Арчи Шеп и Абдула Ибраим. Роуч создал дуети и со други изведувачи: снимен дует со орацијата на

Мартин Лутер Кинг „Имам сон“ (*I Have a Dream*); дует со видео-артистот Кит Фиццералд, кој импровизирал видеоснимки додека Роуч спонтано ја создавал музиката; дует со долгогодишниот пријател и соработник Гилеспи; дует концертен запис со Мал Валдрон.

Тој пишувал и музика за театар, за претставите на Сем Шепард.

Понатаму, тој пронаоѓал нови контексти за презентација креирајќи уникатни музички состави. Еден од нив е и „Д дабл квартет“ (*The Double Quartet*), кој му се приклучил на „Д аптаун стринг квартет“ (*The Uptown String Quartet*), предводен од неговата ќерка Максин Роуч и членовите Дајен Монро, Леза Тери и Илејн Фолсон.

Друг состав е „So What Brass Quintet“, група составена од пет брас-инструменталисти и Роуч, без акордски инструмент и без бас-свирач. Поголемиот дел од изведбата се состоел од тапани и дувачки дуети. Составот се состоел од две труби, тромбон, француска хорна и туба. Музичкиот состав се состоел од Сесил Брицвотер (*Cecil Bridgewater*), Френк Гордон (*Frank Gordon*), Еди Хендерсон (*Eddie Henderson*), Род Мекгаха (*Rod McGaha*), Стив Тур (*Steve Turre*), Делфеајо Марсалис (*Delfeayo Marsalis*), Роберт Стјуарт (*Robert Steward*), Тони Андервуд (*Tony Underwood*), Маршал Сили (*Marshall Sealy*), Марк Тејлор (*Mark Taylor*) и Денис Џетер (*Dennis Jeter*).

Својата музика Роуч ја презентирал со оркестри и со госпел-хорови. Изведувал со Бостонскиот симфониски оркестар. Пишувал и изведувал за Волтер Вајт, госпел-хорот и „Џон Мотли Сингерс“. Роуч изведувал и со танцовачи: „Алвин Ејли Американ Денс Тиатр“, „Дајен МкИнтире Денс Компани“, „Бил Т. Џоунс/Ерни Зејн Денс Компани“.

Роуч ги изненадил своите фанови со изведбата на хип-хоп концерт во придружба на раперот Феб Фајв Фреди и „Њујорк Брејк Денсерс“. Тој изјавил дека постои силна релација помеѓу експресијата на овие млади артисти и уметноста кон која тој се стремел целиот свој живот (*Billboard.com*. 1924-01-10).

Без желба да се шири на музичката територија по која веќе бил познат, Роуч ги поминал 80-тите и 90-тите години на 20 век трагајќи по нови форми на музичка експресија и презентација. Иако навлегувал во нови територии за време на своето долгогодишно иновативно творење, тој сепак го задржал контактот со своите музички корени. Тој изведувал со „Бејжинг Трио“, со пијанистот Џон Џанг (*John Jang*) и со Џеибинг Чен (*Jeibing Chen*). Неговиот последен запис, „Френдшип“ (*Friendship*), бил со трубачот Кларк Тери (*Clark Terry*), двајцата долгогодишни пријатели во дует и квартет. Последната изведба на Роуч била на 50-годишнината од оригиналниот концерт во Мејси Хол во Торонто, каде што изведувал

самостојно на педални чинели (Allaboutjazz.com. 2003-07-25).

Во 1994 година, Роуч, исто така, гостувал во „Брнинг фор Бади“ (Burning For Buddy) на Нил Перт, изведувајќи ја „The drum also waltzes“, делови 1 и 2 во двете Ол-Стар (All Star) сесии за снимање (Beachwoodreporter.com. 2007-08-27).

Макс Роуч починал на 16 август 2007 година во Менхетн, надживеан од своите пет деца. Над 1.900 луѓе присуствувале на неговиот погреб во Црквата Риверсајд во Њујорк.

Сепак, до денес, неговите дела имаат силно влијание врз светската цез-сцена, но и врз индивидуални музичари инспирирани од неговиот уникатен, иновативен и импресивен стилски израз.

3. Анализа на композициите

3.1. „Jordu“

Jordu“ е цез-стандард напишан од страна на Ирвинг Дјук Џордан (Irving “Duke” Jordan) во 1953 година. Ова дело за првпат било популаризирано од Клифорд Браун и Макс Роуч, но многу други музичари го имаат изведено или снимиле интерпретации од него, вклучувајќи ги Стен Гец (*Stan Getz*), Чет Бејкер (*Chet Baker*) и Чарли Бирд (*Charlie Byrd*). Има традиционална ААБА цез-форма. Секцијата А е составена од две мерни шеми, од кои првата е неакордска пик-ап мерка во која водечкиот изведувач започнува фраза на „и“ од удар 1 и води директно во втората половина од двометарската фраза во која и ритам-изведувачите и водечките изведувачи удираат на 1,3 и „и“ од 4. Секцијата Б е круг од четвртински шаблон изграден врз доминантен седми акорд. Завршокот на песната содржи повторување на последните два дела од секцијата А, проследени со алитерација од почетната пик-ап мерка, завршувајќи на мал-голем седми акорд.

3.2. „What Is This Thing Called Love“

WHAT IS THIS THING CALLED LOVE

COLE PORTER



„What Is This Thing Called Love“ е популарна песна од 1929 година, напишана од Кол Портер (Cole Porter) за мјузиклот „Разбуди се и сонувај“ (Wake Up and Dream). Прво била изведена од страна на Елзи Карлајсл во март 1929 година. Песната се претворила во популарен џез-стандард и една од Портеровите најчесто изведувани композиции. Џез-музичарите речиси веднаш потоа го вклучиле делото во своите репертоари. Делото најчесто се изведува во брзо темпо; верзијата на Клуфорд Браун и Макс Роуч со Сони Ролинс од 1956 година е една од најпознатите инструментални верзии во брзо темпо.

3.3. „Un Poco Loco“

„Un Poco Loco“ е композиција на американскиот џез-пијанист и композитор Бад Пауел. Делото е снимено за време на сесијата „Блу Ноут“ (Blue Note) на 1 мај 1951 година, со Пауел на пијано, Карли Расел на бас и Макс Роуч на тапани. Оваа композиција има ААБА форма и примеси на афрокубански џез.

Step Lightly (Junior's Arrival)

Clifford Brown

Chords: A (Dm6, F7, Bb7, A7, Dm7, F7), Bb7, A7, Dm7, Bm7b5, Bbm7, Am7, Ab13, Gm7, C7, FMaj6, A7, FMaj6, F13, Bb7, Bb7, FMaj7, Gm7, FMaj7, D7#9, Gm7, Eb13, FMaj7, Fmaj6, Em7b5, A7, Dm6, F7, Bb7, A7, Dm7, F7, Bb7, Dm7, Bm7b5, Bbm7, Am7, Ab13, Gm7, C7, FMaj6.

Solos over the form

3.4. „Step Lightly (Junior’s Arrival)“

„Step Lightly (Junior’s Arrival)“ е композиција напишана од страна на џез-саксофонистот и композитор Бени Голсон (Benny Golson), издадена во САД во 1957 година, во албумот „Benny Golson’s New York Scene“. Напишана е во ААБА форма.

3.5. „The Blues Walk“

„The Blues Walk“ е блуз-дело напишано од страна на Клифорд Браун, снимено за време на тридневното снимање во јануари 1955 година, од кое произлегле три дела: „Gerkin For Perkin“, „Sandu“ и „The Blues Walk“. Првите две имаат прилично аранжирани водечки изрази, додека, пак, „The Blues Walk“ има краток вовед и нуди соло-пауза за Браун.

BLUES WALK

CLIFFORD BROWN



3.6. „For Big Sid“

„For Big Sid“ е композиција за тапани напишана од Макс Роуч, а инспирирана од Сид Катлет. Всушност, таа претставува дело напишано како трибјут за него. Се свира „head“, па се импровизира над формата. Се завршува свирејќи „head“. Секцијата Б или прелазот Макс го импровизира додека свира „head“.

MAX ROACH-“FOR BIG SID”
(MAX ROACH-DRUMS UNLIMITED?)

TRANS.: STEVE HATFIELD



Користена литература

- Michael Jordan (2009), *Melodic Drumming in Contemporary Popular Music: An Investigation into Melodic Drum-Kit Performance Practices and Repertoire*, 8
- Michael Jordan (2009), *Melodic Drumming in Contemporary Popular Music: An Investigation into Melodic Drum-Kit Performance Practices and Repertoire*, 24
- <http://www.biography.com/people/max-roach-9459691>
- Ira Gitler (1985). *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*. Oxford University Press, 77.
- “Max Roach Discography”
- Harris, Barry; Weiss, Michael (1994). *The Complete Bud Powell on Verve*, Verve, 106.
- Historyexplorer.net.
- Jazzitude.com. 2007-04-11
- Hipjazz.com
- www.allaboutjazz.com.
- www.allaboutjazz.com.
- Billboard.com. 1924-01-10

78.071.1/.2:78.083.036.9(73) Монк, Т
78.071.1/.2:780.616.432(73)

МУЗИКАТА НА ТЕЛОНИУС МОНК

Панче Гелев¹

¹ магистранд на Одделот за цез студии на Музичката академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
pankogelev@gmail.com

Апстракт: Во овој труд е претставен еден од пионерите на Bebop правецот во цез музиката - Телониус Монк. Неговиот автентичен израз кој двоел од останатите музичари од тоа време, меѓу кои Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Kenny Clark, Miles Davis, како и пијанистите Bud Powell, Alan Haig и Dodo Marmarosa, се одликувал со неверојатна непредвидливост што била инспирација и предизвик како за идните генерации, така и за горенаведените музичари. Најчесто формирал и учествувал во квартети, а во неговите 73 авторски теми доминира формата AABA. Како едни од најпрепознатливите теми, а и неизбежен дел од репертоарот на безброј цез музичари ширум светот се “Round Midnight”, “Blue Monk”, “Straight, No Chaser”, “Ruby My Dear”, “In Walked Bud”, “Well, You Needn’t”. Соработувал со најзвучните имиња од неговата ера како Dizzy Gillespie, Charlie Christian, Kenny Clarke, Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane, Sonny Rollings, Art Blakey, Max Roach и неговиот најверен и најдолготраен соработник - Charlie Rose.

1. Вовед

Музиката на Телониус Монк се одликува со несекојдневни, релативно едноставни хармонски voicing решенија. Едно од покарактеристичните хармонски решенија е комбинација од три тонови каде што долниот интервал е мала секунда, а горниот голема терца. Ваков тип на акорд дијатонски се среќава на две места во дурски скали, и тоа помеѓу 3-то и 4-то и 7-мо и 8-мо стапало. Во случај на Це-дур скала при каденца од II V I, првите два акорда би биле заменети со тоновите E F A, а третиот со B C E. Малата секунда од дното на акордите е звукот препознатлив за Монк. Секако дека ова не е единствен пример за неговите хармонски движења, но вреди да се напомене.

- Ритмичката непредвидливост е една од неговите најпрепознатливи карактеристики. Синкопите, ненадејните паузи и upbeat ударите се неизбежен дел како од неговите теми, така и од неговата импровизација.
- Мелодиските фрази се едноставни, главно, поединечни интервали, од наједноставни како октава (мотив од темата Thelonious) или секста (Misterioso) до дисонантни мали секунди и големи септими (Epistrophe).

2. ПРОГРАМА / ИЗБОР НА КОМПОЗИЦИИ ОД ТЕЛОНИУС МОНК

2.1. Evidence

EVIDENCE

THELONIOUS MONK

PREMIUM SOUND ♩ = 150

A1/A2 E^bΔ G-7 C7 F-7 B^b7

E^b7 E^b7 A^b-7 D^b7 F-7 B^b7 B^b7 B^b7

F-7 B^b7 E^bΔ B^b7 B^b7

B B^b-7 E^b7 A^bΔ D^b7

G-7 C⁷ALF (OPTIONAL CHORDS DURING SOLOS) F7 B^b7

C-7 D^b7#11/F F7 B^b7

A3 E^bΔ G-7 C7 F-7 B^b7

B^b-7 E^b7 E^b7 A^b-7 D^b7 F-7 B^b7 E^bΔ

NOTE DURATION MAY BE INTERPRETED

www.theloniousmonk.com

Композицијата има AABA форма (форма која преовладува кај композициите на Монк) во Ес-дур тоналитет. Карактеристично за неа е што и покрај стандардната форма и тоналитет, мелодиската и ритмичката линија го креираат карактерот на композицијата.

2.2. Ruby My Dear

3/4
(BALAD) **RUBY, MY DEAR** —TWELDONIOUS ASHOK

A

Measures 1-16:

- Measures 1-4: F-9, Bb7(b9), Ebmaj7, F-7, F#7, G-7, Ab6, Ab
- Measures 5-8: G-7, C7(b9), Fmaj7, G-7, Ab7, A-7, Bb7, Eb7(b9)
- Measures 9-12: Abmaj7, Bb7, B-7, C-7, Bb7, A-7, Bb7, C-7
- Measures 13-16: Bb7, A(add9), B-7, Bb7b5, Bb7#5, B-7, Bb7b5

B

Measures 17-32:

- Measures 17-20: Amaj7, B-7, Eb7, Ab7, Bb7, Bb7b5
- Measures 21-32: Bb7, Bb7b5, Bb7, Bb7b5, Bb7, Bb7b5, Bb7, Bb7b5

COPYRIGHT © 1955 (ASCAP) BY BERNARD PHILIP CORPORATION (ASCAP)

Ruby my Dear е балада од 32 такта со ААВА форма која почнува со каденца во Еб-дур. Хармонски, темата во А делот се движи по каденци во уште два тоналитета, за на крај да стаса до точка од каде што се враќа на првиот тоналитет во прва волта или влез во А-дур во втора волта. Како најкарактеристичен дел од мелодијата во оваа тема е tension тонот -9 во доминантните акорди кој ја води мелодијата до својата целна нота – квинтата од наредниот акорд.

2.3. Well You Needn't

Handwritten musical score for the jazz standard "Well You Needn't" by Thelonus Monk. The score is written on ten staves. The first staff is the title "WELL YOU NEEDN'T" with "THELONIOUS MONK" written to the right. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score includes various chords such as F7, Gb7, F7, Gb7, F7, Gb7, A7, Bb7, B7, Bb7, A7, Ab7, G7, C7, F7, Gb7, F7, Gb7, F7, and Gb7. There are also first and second endings marked with "1." and "2.". The score is signed "MILOS DAVIS PLAYS 'WELL YOU NEEDN'T'" at the bottom.

Well You Needn't (форма AABA) е композиција од Монк која во свое време поместила многу граници за тоа како треба да изгледа и звучи една современа композиција. Нестандардната хармонија составена само од доминантни акорди проследена со мелодија која варира паралелно со хармонијата создава огромен простор за ритмичка/мелодиска/хармонска импровизација.

2.4. Misterioso

Medium Slow Misterioso Thelma Munk

smile

† Intro: last 2 bars played 2x's

-45-

Misterioso е блуз од 12 такта. Мелодијата се состои само од сексти кои се движат координирано со хармонијата, која пак е стандардна со исклучок на осмиот и деветтиот такт каде што среќаваме хроматско движење надолу од молски акорди: Dm7, Dbm7, C-7.

2.5 Trinkle Tinkle

[illegible]

Trinkle Tinkle е композиција со стандардна AABA форма чија изведба со John Coltrane е една од најпознатите и најпопуларни соработки во џез музиката.

Иако формата и хармонијата се прилично стандардни, т.е. не содржат ништо невообичаено за музиката од тој период, мелодијата е тоа што ја прави оваа композиција посебна. 16-тини и 32-вторини комбинирани со триоли и повторување и разработување на мотиви од мелодијата се причина за изведувањето на оваа тема да претставува супер предизвик.

Заклучок

Преку анализата и изведбата на музиката на Телониус Монк доаѓаме до заклучок дека неговиот иновативен пристап кон музиката и авангардниот израз, како и поставувањето на темелите на модерниот џез, се темели на ритмичката, мелодиската и хармонската слобода при пишувањето музика и импровизацијата.

Користена литература

<http://www.allmusic.com>

<http://monkinstitute.org>

<http://www.mypianoriffs.com>

<http://www.biography.com>

<https://www.discogs.com>

real book volume 1

Thelonious Monks compositions

Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original – Robin

D. G. Kelle

78.071.1/.2:78.083.036.9(73) Монк, Т
78.071.1/.2:780.616.432(73)

ЖЕНСКИТЕ ЛИКОВИ ОД ОПЕРИТЕ ВО РОМАНТИЗМОТ И ВЕРИЗМОТ

Марина Јаневска¹

¹Магистранд на студиската програма вокално пеење на Музичката академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип

Апстракт. Романтизмот претставува сложено уметничко, книжевно и интелектуално движење кое се појавува во втората половина на 18 век во Европа. Во најголема мера се овоплотува во ликовните уметности, музиката и книжевноста. Во музичката уметност романтичарските тенденции се слични како и во останатите уметности: тежнеење за потполна слобода во изразот и мислата.

Клучни зборови: *опери, романтизам, веризам.*

Темелната карактеристика на романтичарската музика е всушност инсистирањето на непосредност на музичкиот израз, разноликоста на музичката форма, нагласената мелодиозност и обоеноста на музичката фраза. Како најзначаен за целокупната музичка уметност во романтизмот се истакнува италијанскиот композитор Џузепе Верди (1813-1901), кој прв во операта воведува богата оркестрација и силна драматика, а поседува и истенчен смисол за поезија претворајќи ја операта во музичка драма.

Како најпознати негови опери се издвојуваат: „Трубадур“, „Набуко“, „Травијата“, „Моќ на судбината“, „Риголето“, „Аида“ итн. Други претставници на романтизмот се германскиот композитор Рихард Вагнер (1813-1883), францускиот композитор Шарл Гуно (1818-1893) итн.

Претставник и предводник на музичкиот правец веризам и еден од најголемите оперски композитори на сите времиња кој се смета за директен наследник на Џузепе Верди е композиторот Џакомо Пучини (1858-1924), мајсторот за женски ликови кои секогаш играат доминантна улога во неговите дела. Оперите во веризмот за разлика од романтизмот поседуваат силна манипулација со оркестарските бои, музиката често сама за себе креира атмосфера без оглед на сценската поставка или либретото на операта. Пучини се смета за најомилениот претставник на оперскиот веризам на кој му дал лирска особина, но секако не се исклучува и неговото силно чувство за сценска драматика.

Женските ликови во овие опери се карактеризираат со пријатна и силна боја, високи издржани фрази во легато кои од изведувачот бараат концентрирана експресија, волумен и вокална интерпретација. Овие арии претставуваат престиж во сопранската оперска литература.

Арија на Леонора во операта *Трубадур*

Трубадур – опера во четири чина од Џузепе Верди. За првпат е изведена на 19.1.1853 година во театарот „Аполо“ во Рим. Либретото е на Салваторе Камарано и Леоне Емануеле Бардаре (според истоимената драма на Антонио Гарсија Гутиерес). Дејствието се одвива во Бискаја и Арагонија во почетокот на 15 век. Леонора овде ја толкува улогата кралица на Арагонија, каде што нејзината арија е исполнета со богата мелодична линија, ритмички цврста, пунктирана и хармонски напната низ која ја искажува својата љубов кон трубадурот.

Пр. бр.1 Арија на Леонора
Трубадур – Џ. Верди

Clar. in Sib

Andantino. ♩ = 50.

Solo

pp

Flg.

pp

L.

-ta.

a mezzatoce

Ta-cea la notte pla-ci-da e

Viol.

pp

pp

V-le

pp

Vc.

mf

Cb.

mf

Andantino. ♩ = 50.

L. *bell'inciel se - re - no, la lu - na il vi-so ar-gen - te - o mo - stra-va lie-to e pie - no...*

Viol.

V-le

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Clar. in Sib *animando un poco*

Fag. *Poco più animato I. Solo*

L. *quando suonar per l'a - e-re, in-fino allor si mu - to... dol - ci su - di - ro e fle - bi.*

Viol. *con espansione*

V-le *con espansione*

Vc. *con espressione*

Cb. *animando un poco Poco più animato*

The image shows a page of a musical score for the aria 'Arija na Cho Cho San' from the opera 'Madama Butterfly' by Giacomo Puccini. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet I (in Sib), Bassoon I, Flute, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The lyrics are: -li gli ac-cor-di d'un li-u-to.

Арија на Чо Чо Сан во операта *Мадам Батерфлај*

Мадам Батерфлај – опера во три чина од Џакомо Пучини која за првпат е изведена на 17.2.1904 година во Миланската скала. Дејствието се одвива во јапонскиот град Нагасаки во почетокот на 20 век. Малата гејша Чо Чо Сан во оваа опера ја покажува љубовта кон својот сопруг кој три години го чека да ѝ се врати, но сепак крајот завршува трагично бидејќи тој ја остава заради друга жена. Музиката поседува богато драмско дејствие, силна музичка убавина за докажување на вештините на уметникот.

Пр. бр.2 Арија на Чо Чо Сан
Мадам Батерфлај – Џ. Верди

12 Andante molto calmo. $\text{♩} = 42$

Fl. I. II. *ppp* *sostenendo*

Ob. *ppp* *sostenendo*

Clf. I. *ppp* *sostenendo*

Arpa *ppp come da lontano*
ppp armonici
ppp
(fa la scena come se realmente vi assistesse e si avvicina poco a poco allo show del fondo)

BUTT. Un bel dì, ve - dre - mo le - var - si un fil di fu - mo dal le -
Ei - nes Ta - ges schu wir ein Streif - chen Rauch in O - sten à - bern

Viol. I. Solo, senza sord. *ppp come da lontano* *sostenendo*
con sord. *ppp come un lontano mormorio*

V-le

Vc.

Cb.

Andante molto calmo. $\text{♩} = 42$

Fl. I. II. *a due poco rall.*

Clf. I. II. *p*

Fag. *mf*

Corni I. II. *pp*

Arpa

BUTT. - stre - mo con fin del ma - re. E poi la na - ve ap - pa - re. —
Mer - in die Lüf - te stei - gen. Sein Schiff - wird dann sich zei - gen. —

Viol. *con sord.* *ppp* *div.* *con sord.* *arco* *gli altri* *pp*

V-le *I. solo con sord.* *ppp* *arco*

Vc. *arco*

Cb. *arco*

poco rall.

BUTT. Poi la na-ve bian-ca en-tra nel por-to, rom-ba il suo sa-lu-to.
Und das wei-ße Kriegsschiff, schnell naht sich's dem Ha-fen, donnert den Sa-lut-schuß.

Viol. via sord. tutti *mf* *cresc.*

V-le via sord. unite *mf* *cresc.*

Ve. Tutti *p* *mf* *cresc.* div.

Cb. *mf* *cresc.* pizz. *mf* *cresc.*

Un poco mosso. riten. pizz. Un poco mosso.

BUTT. *con passione* *dolcemente*
Ve-di? E-ve-nu-to! Io non gli scendo in-con-tro. Io no. Mi
Bringt mein Glück mir wie-der! Ich ge-he nicht hin-un-ter, o nein! Ich

Viol. *f con passione* *dolcemente*

V-le *f* *dolce* *p*

Ve. *f con passione* *dolcemente*

Cb. *f con passione* *dolcemente*

riten. rall.

Дует на Леонора и Падре Гуардиано од операта *Моќ на судбината*

Моќ на судбината – опера од Џузепе Верди напишана во 1861 година, а за првпат изведена на 22.11.1862 година во Сан Петербург, според либретото на Франческо Марија Пјаве. Музиката е исполнета со богата оркестрација и силна драматика.

Пр. бр.3 Дует на Леонора и Падре Гуардиано
Моќ на судбината – Џ. Верди

SCENA IX, Donna Leonora e il Padre Guardiano
LEONORA *All^o assai moderato*

Una donna son
Or siam so - li... siam - so - li....
All^o assai moderato $\text{♩} = 92$
i - o. In - fe -
Una don - na a que - st'o - ra!... gran Di - o!
trar - la al - l'infer - no vi chie - de.
GUARDIANO
Come un po - ve - ro fra - te lo
Padre Cle - to un suo fo - glio v'in - viò?
può? E vi

Терцет и финале на Фауст, Маргарита и Мефисто од операта Фауст

Фауст – француска опера во четири чина од Шарл Гуно (претставник на романтизмот). Дејствието се одвива во Витенберг и Лајпциг во 16 век, а за првпат е изведена во Париз на 19.3.1859 година во Гранд опера.

Пр. бр.4 Терцет и финале на Фауст, Маргарита и Мефисто
Фауст – Шарл Гуно

Fl.

Ob.

Fag.

1. Hr. E

Margarete

Der Bö. se! Der

Le dé. mon! le de.

Meph.

Mor - gen, folgt Ihr mir nicht so - gleich, - so laß ich Euch im Stich!

du! Si vous tardez en - cor, - je ne men mè - le plus!

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcll.

Kbse.

Moderato maestoso 443

Fl.

Fag.

1. & 2. Hr.

3. & 4. C

Hef.

Marg.

chor! Him - li - sche Schar! Mei - ne See - le gnä - dig be -

pur, an - ges ra - di - eux, Por - tez mon âme au sein des

Faust

ei - - le!

co - - re!

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcll.

Kbse.

Moderato maestoso

Fl.

Klar. A

Fag.

1. 2. E
Hör.

3. 4. C

Hrf.

Marg.

wahr!
cœur!

O
Dieu

Gott,
jus

scheu -
te,

ke mir...
à toi je m'a-ban - don

Er - bar -
ne!

men!
O
Dieu

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcll.

Kbss.

Користена литература

(на кирилица)

Белтрандо-Патие, М. (1983). *История на музиката*. част 2. София Музика

Голабовски, С. (2002). *Класика и романтика*. Скопје: Менора

Пејовић Р. (1986). *Историја музике*, књига друга. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства

(на латиница)

Andreis, J. (1976). *Povijest glazbe*. Zagreb: Liber Mladost

Budden, J. (1984). *The Operas of Verdi, Volume 2: From Il Trovatore to La Forza del destino*. London: Cassell.

Budden, J. (1992). *The Operas of Verdi: Volume 1: From Oberto to Rigoletto*. Clarendon Press, Jul 9, 1992

Budden, J. (2008). *Verdi*. Oxford University Press, Apr 4, 2008

Celletti, R. (1988). "On Verdi's Vocal Writing" in *The Verdi Companion*, eds. William

Weaver and Martin Chusid. New York and London: W. W. Norton & Company

Cho, Wonyong. (2011). *Verdi and his dramatic basses: A study of Verdi's evolution for bass voice*. Doctoral dissertation. The University of Memphis. (<https://search.proquest.com/openview/3fcba415ad0fa8812e3704b26ad6fb53/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> проследено на 21.09.2017)

- Đuričić, Al. (1999). *Indeks operskih I baletskih libreta*. Beograd: Paidela
- Heveler, K. (1988). *Muzički leksikon*. Novi Sad: Budućnost, Novi Sad
- Kimball, David R. (1985). *Verdi in the Age of Italian Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985
- Pleasants, H. (1981). *The Great Singers: From the Dawn of Opera to Caruso, Callas and Pavarotti*. New York: Simon & Schuster, Inc.

ШЕНИЕ КАКО АВТЕНТИЧЕН ПРИМЕР НА ВЕРИЗМОТ – ВОКАЛНО- ИНТЕРПРЕТАТИВЕН ПРЕСТИЖ ВО ТЕНОРСКИОТ ОПЕРСКИ ФАХ

Ѓорѓи Цуцковски¹

¹Магистранд на студиската програма вокално пеење на Музичката академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип, првенец во Македонската опера и балет

Апстракт: Веризмот е правец кој се појавува во италијанската опера кон крајот на 19 век и се инсистирало на тематиката од секојдневниот живот да биде прикажана со силни емоции и страсти. Композиторот Умберто Џордано (1876-1948) припаѓа на групата италијански оперски композитори - претставници на веризмот. Всушност, неговото име останува забележано во историјата на операта благодарение на едно ремек-дело - операта „*Андреа Шение*“. Првата изведба на оваа музичка драма во 4 слики е одржана во Милано во 1896 година.

Клучни зборови: *веризам, италијанска опера, „Андреа Шение“.*

„Андреа Шение“ (*Andrea Chénier*) е опера во стилот на „веризмот“ во четири чина од композиторот Умберто Џордано (*Umberto Giordano*), поставена на италијанско либрето од Луиџи Илика (*Luigi Illica*). Содржината се заснова на животот на француски поет Андреа Шение (*Andrea Chénier*) (1762-1794), кој бил егзекутиран за време на Француската револуција. Ликот Карло Герард (*Carlo Gerard*) е делумно базиран на животот на Жан-Ламберт Талиен (*Jean – Lambert Tallien*), лидер на Револуцијата.

Операта „Андреа Шение“ (*Andrea Chénier*) останува популарна помеѓу публиката, иако денеска не се изведува толку често како во периодот на првата половина на 20 век. Причината поради која оваа опера останува на репертоар е одличната лирско-драмска музика која композиторот Умберто Џордано (*Umberto Giordano*) ни ја презентира преку улогата на главниот тенор, улога која на талентиран оперски пејач му нуди многу можности да ги покаже и демонстрира своите вонсериски можности и да му даде важност на својот глас.

Две арии кои го карактеризираат драмското, а воедно и вокалното толкување на ликот на „Шение“, кој покрај текстот и поттекстот, од психолошки аспект, бараат и силна стабилна моќ во волуменот, вокална

интерпретација крунисана со изобилие на тонови во високата лага како интензивен драматичен и темен тембр во ниската и средната пејачка лага – типична за „веризмот“ и драмскиот тенорски фах.

Интензивноста на вокалната интерпретација, високото вокално-техничко ниво, зрелоста во бојата на гласот, како и значењето да се биде веристичен херој од психолошко драмски аспект се вистински предизвик за еден уметник.

Пр. бр. 1 Арија на Шение, 1 чин „*Андреа Шение*“ - У. Џордано

(sorpresi tutti all'armonia strana di quella voce dolcissima, tutti, cavalieri, dame, abati, stanno curiosi ad udirlo)

Andante. $\text{♩} = 60$

Ch. scher-no! Un

Andante. $\text{♩} = 60$

p *sf* *ms.* *ppp*

Ch. di al-laz-zur-ro spa-zio guardai pro-fon-do, e ai

pp

Ché.
pra - ti col - mi di vio - le, pio - ve - va l'o - ro il
so - le, e fol - go - ra - va d'o - ro il
mon - do; pa - rea la Ter - ra un im - ma - ne te - sor, e a
lei ser - vi - va di seri - guo, il fir - ma - men - to, *lunga cantato* Su dal la

pp
f
p

Арија на Шение, 4 чин
Пр.бр. 2 Арија на Шение, 4 чин
„Андреа Шение“ - У. Џордано

The musical score is for the Arioso of Sheno, Act 4, by U. Giordano. It is in 6/8 time, marked Andantino (108 bpm), and is in the key of D major. The score is written for a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian.

First System:

Vocal: *Chè...*
ver, si... Come un bel di di

Piano: *Leg. gi!..*

Second System:

Vocal: *Andantino. ♩ = 108 (con sentimento)*
mag - - gio che con bacio di ven - - to e ca - rezza di

Piano: *Andantino. ♩ = 108 dolce cantando bene*
p *pp*

Chc. rag - gio si spe - gue in fir - ma - men - to,

col ba - cio io d'una ri - na, ca - rez - za di poe -

stargando e sonoro
col canto

Chc. *rimettendosi*
- si - a, sal - go l'e - stre - ma ci - ma

rimettendosi

Chc. *rall.* *dim.* *a tempo* **Più mosso. ♩ = 72**
del - l'e - si - sten - za mia La sfe - ra che cam - mi - na per

a tempo **Più mosso. ♩ = 72**
col canto *pp* *p*

Дует на Габриеле Адорно и Џакопо Фиеско од операта „Симон Боканегра“

Пр. бр.3 Дует на Габриеле Адорно и Џакопо Фиеско „С.Боканегра“
– Џ. Верди

GAB. REC.^{to}

FIESCO (Propizio ei giunge!) A dirti...

SCENA e DUETTO Tu sì mattutino qui?.. Ch'ami A.

ALL.^o MOD.^o

G Tu che lei ve_gli con pa_tern_a cu_ra a nostre noz_ze assen_ti?

F _me_lia.

ALL.^o MOD.^o

A TEMPO ♩ = 80

G _mal.di?..

F *pauza lunga*

A No... la fi_glia dei Gri - mal - di mo_ri tra con_sa -

A TEMPO ♩ = 80

F - cra - te ver_gi_ni in Pi.sa. Un'or_fa_na rac_col - ta nel chiostro il

Терцет и финале на Фауст, Маргарита и Мефисто од „Фауст“ од Шарл Гуно

Пр. бр.4 Терцет и финале на Фауст, Маргарита и Мефисто - „Фауст“ – Шарл Гуно

(Man hört Geräusch von außen.)
(Bruit au dehors.)

Marg. See - le gnä - dig be - wah! O Gott, o schen - ke mir Er -
âme au sein des cieux! Dieu jus - te, à toi je m'a-ban -

Faust Folg' mir, o
Fieus, suis -

Mephistopheles
Fort nur schnell!
Hä - tens - nous!

1. Viol. *zuss. arco*
2. Viol. *zuss. arco*
Br. *nicht get. arco*
Vcll. *nicht get. arco*
Kbss. *arco*

Marg. bar - men! O Gott, schen - ke mir Er - bar - men! Ich bau' auf
don - ne, Dieu jus - te, à toi je m'a-ban - don - ne! Je suis à

Faust komm! Folg' mir, o komm! O
moi! Fieus, suis - moi! suis -

Meph. Man na - he! Rette ihr Le - ben, der
L'avez - vous - ne! E - ja c'est je ne en - va -

1. Viol. *arco*
2. Viol. *arco*
Br. *arco*
Vcll. *arco*
Kbss. *arco*

Marg.
 dich, mein Gott, mein Gott! En- gel.
 toi, Dieu bon, par- don - - - ne! An- ges

Faust
 folg' mir, folg' mir, ich will's!
 moi! viens, je le veux!

Meph.
 Tag naht her-an, o eilt!
 hit, en- va- hit les- cieux!

1.Viol.
 to

2.Viol.
 to

Br.
 to

Vcll.
 to

Kbss.
 to

riten.

Користена литература

(на кирилица)

Белтрандо-Патие, М. (1983). *История на музиката*. част 2. София Музика

Голабовски, С. (2002). *Класика и романтика*. Скопје: Менора

Пејовић Р. (1986). *Историја музике*, књига друга. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства

(на латиница)

Andreis, J. (1976). *Povijest glazbe*. Zagreb: Liber Mladost

Budden, J. (1984). *The Operas of Verdi, Volume 2: From Il Trovatore to La Forza del destino*. London: Cassell.

Budden, J. (1992). *The Operas of Verdi: Volume 1: From Oberto to Rigoletto*. Clarendon Press, Jul 9, 1992

Budden, J. (2008). *Verdi*. Oxford University Press, Apr 4, 2008

Celletti, R. (1988). "On Verdi's Vocal Writing" in *The Verdi Companion*, eds. William

Weaver and Martin Chusid. New York and London: W. W. Norton & Company

Cho, Wonyong. (2011). *Verdi and his dramatic basses: A study of Verdi's evolution for bass voice*. Doctoral dissertation. The University of Memphis. (<https://search.proquest.com/openview/3fcba415ad0fa8812e3704>)

b26ad6fb53/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y проследено на 21.09.2017)

Đuričić, Al. (1999). *Indeks operskih I baletskih libreta*. Beograd: Paidela

Heveler, K. (1988). *Muzički leksikon*. Novi Sad: Budućnost, Novi Sad

Kimball, David R. (1985). *Verdi in the Age of Italian Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985

АРИИ ЗА МАШКИ ГЛАС И ДУЕТИ ОД ОПЕРИТЕ НА ЏУЗЕПЕ ВЕРДИ

Владимир Саздовски¹

¹Магистранд на студиската програма вокално пеење на Музичката академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип, првенец во Македонската опера и балет

Апстракт. Творештвото на Верди претставува еден од највисоките дострели во развојот како на италијанската така и на светската музичка оперска култура. Содржината на повеќето од неговите опери е исполнета со идеите за слобода и правда, а против насилството и угнетувањето. Затоа тие биле водечко знаме во борбата која италијанскиот народ во текот на 19 век ја водел за своето ослободување и соединување, а популарните мелодии од тие опери боен извик на широките народни маси.

Клучни зборови: *арии, машки глас, опери, Верди.*

Во творештвото на Верди може да се означат три периоди: **првиот** – со оперите „Набуко“, „Ернани“, „Магбет“, сè уште под влијанието на своите сонародници Росини, Белини, МеркадANTE, но и кога го бара својот сопствен пат; **вториот** – веќе како зрел уметник чија слава се шири низ цела Европа, со триологијата „Травјата“, „Риголето“ и „Трубадур“, а потоа со оперите „Бал под маски“, „Моќ на судбината“, „Сицилијански вечери“, „Симон Боканегра“, „Дон Карлос“ и при крајот „Аида“ (без некој посебен редослед во нивното настанување) и на крајот од **третиот** период кога во длабока старост ги создава „Отело“ и единствената комедија во својот творечки опус „Фалстаф“. Заслугите на овој голем драматичар, покрај Моцарт и Вагнер, за развојот на операта се огромни. Со своето творештво завршува но и синтетизира еден голем период од тој развој, истовремено отворајќи нови патишта и перспективи за понатамошен подем и напредок на оперската уметност. Басот како вокал се карактеризира со топла и драматична боја која го отсликува карактерот на улогите кои ги толкува. Во повеќето опери басот ја има улогата на водич на дејствието, односно тој е оној кој ја дава насоката на тоа како ќе се развива операта. Обично ги толкува улогите на постара и мудра личност (свештено лице, татко, крал итн.).

Арија на Банко од операта „Магбет“

Магбет – трагична опера во 4 чина. Светската премиера ја доживува на 14.3.1847 г. во Фиренца. Либретото е на Франческо Марија Пјаве, според трагедијата на Вилијам Шекспир. Дејството се одвива во Шкотска во почетокот на 13 век. Банко тука ја толкува улогата на војсководец на Данкан. Неговата арија во оваа опера е исполнета со многу драматичност и мистика која отсликува доста мрачна слика.

Пр. бр.1 Арија на Банко – II чин
„Магбет“ – Џ. Верди

Musical score for the aria "Studia il passo, o mio figlio!" from Verdi's *Macbeth*, Act II. The score is for the character Banquo (BANCO) and includes piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are in Italian: "Studia il passo, o mio figlio!... u - sciam da queste te - nèbre... un senso i - gno - to na - scer mi sen - to in". The score includes dynamic markings such as "ppp" and "REC2o".

Пр. бр.2 Арија на Банко – II чин
„Магбет“ – Ц. Верди

- sciam da queste te - nèbre... un senso i - gno - to na - scer mi sen - to in

pet - to pien di tri - sto pre - sa - gio e di so - spet - to.

Арија на Џакопо Фиеско од операта „Симоне Боканегра“

Симоне Боканегра - опера со пролог и 3 чина. За првпат изведена во 1857 г. во театарот Фениче во Венеција. Либретото е на Франческо Марија Пјаве, базирана на драмата „Симоне Боканегра“ од Антонио Гарсија Гутијереза. Дејствието се одвива во Џенова во средината на 14 век. Фиеско во оваа опера ја покажува татковата болка и љубов кон неговата изгубена ќерка.

Пр. бр.3 Арија на Џакопо Фиеско „Симоне Боканегра“ – Џ. Верди

FIESCO (Esce dal palazzo) (rivolto al palazzo)

A te l'estremo ad-

-di-o, palagio al-te-ro, freddo se-polcro dell'angio-lo mio!.. Nè a proteggerti

Пр. бр.4 Арија на Џакопо Фиеско „Симоне Боканегра“ – Џ. Верди

del mesto ge-ni-to-re e-ra ser-ba-to a stra-zio d'in-famia e di do-

lo-re. È mor-tal.. è mor-tal..

(interno e molto lontano) Mi-se-re-re!.. Mi-se-re-re!..

II

Дует на Габриеле Адорно и Џакопо Фиеско од операта „Симоне Боканегра“

Пр. бр.5 Дует на Габриеле Адорно и Џакопо Фиеско
„Симоне Боканегра“ – Џ. Верди

GAB.
FIESCO

RECITO

(Propizio ei giunge!) A dirti...

SCENA e DUETTO Tu sì mattutino qui?.. Ch'ami A.

ALL. MOD. to

G
F

Tu che lei ve-gli con pa-ter-na cu-ra a nostre noz-ze assen-ti?

me-lia.

ALL. MOD. to

Пр. бр.6 Дует на Габриеле Адорно и Џакопо Фиеско
„Симоне Боканегра“ – Џ. Верди

A TEMPO ♩ = 80

G
- mal di?...

F
forza lunga

No... la fi - glia dei Gri - mal - di mo - ri tra con - sa -

A TEMPO ♩ = 80

f

p

F
- cra - te ver - gi - ni in Pi - sa. Un'or - fa - na rac - col - ta nel chio - stro il

Дует на Падре Гуардиано и Леонора од операта „Моќ на судбината“

Моќ на судбината – оваа опера е напишана во 1861 г., а премиерно е изведена на 22.11.1862 г. во Сан Петербург. Либретото е на Франческо Марија Пјаве, базирано на шпанската драма *Don Alvaro o la fuerza del sin* на Ангел де Саведра.

Пр. бр.7 Дует на Падре Гуардиано и Леонора
 „Моќ на судбината“ – Џ. Верди

SCENA IX. Donna Leonora e il Padre Guardiano
 LEONORA *All^o assai moderato*

Una donna son
 Or siam so - li... siam so - li...
 i - o. In - fe -
 Una don - na a que - st'o - ra!... gran Di - o!

All^o assai moderato ♩ = 92

Пр. бр.8 Дует на Падре Гуардиано и Леонора
 „Моќ на судбината“ – Џ. Верди

GUARDIANO

trar - la al l'infer - no vi chie - de.
 Come un po - ve - ro fra - te lo
 Padre Cle - to un suo fo - glio v'in - viò?
 può? Ei vi'

Терцет и финале на Фауст, Маргарита и Мефисто од операта „Фауст“ од Шарл Гуно

Басовските улоги во овие опери се карактеризирани со многу длабок тембар кој сам по себе буди длабока и мистериозна мисла, но исто така и високи и издржани тонови кои се предизвик за секој пејач. Тие се карактеристични со долги и издржани фрази во легато кои од пејачот бараат силна и концентрирана експресија, карактеристична за италијанското бел канто. Волуменозноста и динамичките нијанси се секако неопходни во вокалната интерпретација за да биде исполнет Вердиевиот музички аспект, впишан во неговата партитура. Овие арии претставуваат своевиден престиж во басовската оперска литература, нивната изведба, како и изведба на целите улоги означува изграден вокал и зрел психофизички уметнички развој.

Пр. бр.9 Терцет и финале на Фауст, Маргарита и Мефисто „Фауст“ – Шарл Гуно

Allegro moderato

Faust

Fiehn!
pas!

Mephistopheles

Auf, ei - let, auf, ei - let! Schon naht sich der
A - i - te, a - i - te! ou tous e - les per -

1. Violinen

2. Violinen

Bratschen

Violoncelle

Kontrabässe

Allegro moderato

Пр. бр.10 Терцет и финале на Фауст, Маргарита и Мефисто „Фауст“
– Шарл Гуно

Fl.

Ob.

Fag.

1. Hr. E

Margarete

Der Bö. sel Der
Le dé. quent! le de.

Meph.

Mor - gen, folgt Ihr mir nicht so - gleich, - so laß ich Euch im Stich! -
dus! Si vous tardez en - cor, je ne men mè - le plus! -

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcll.
Kbss.

Користена литература

(на кирилица)

Белтрандо-Патие, М. (1983). *История на музиката*. част 2. София
Музика

Голобовски, С. (2002). *Класика и романтика*. Скопје: Менора

Пејовић Р. (1986). *Историја музике*, књига друга. Београд: Завод за
уџбенике и наставна средства

(на латиница)

Andreis, J. (1976). *Povijest glazbe*. Zagreb: Liber Mladost

Budden, J. (1984). *The Operas of Verdi, Volume 2: From Il Trovatore to La
Forza del destino*. London: Cassell.

Budden, J. (1992). *The Operas of Verdi: Volume 1: From Oberto to Rigoletto*.
Clarendon Press, Jul 9, 1992

Budden, J. (2008). *Verdi*. Oxford University Press, Apr 4, 2008

Celletti, R. (1988). “On Verdi’s Vocal Writing” in *The Verdi Companion*, eds.
William

Weaver and Martin Chusid. New York and London: W. W. Norton & Company

Cho, Wonyong. (2011). *Verdi and his dramatic basses: A study of Verdi’s
evolution for bass voice*. Doctoral dissertation. The University of
Memphis. ([https://search.proquest.com/openview/3fcb415ad0fa8812e
3704b26ad6fb53/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y](https://search.proquest.com/openview/3fcb415ad0fa8812e3704b26ad6fb53/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y)
проследено на 21.09.2017)

Đuričić, Al. (1999). *Indeks operских I baletskih libreta*. Beograd: Paidela

Heveler, K. (1988). *Muzički leksikon*. Novi Sad: Budućnost, Novi Sad

Kimball, David R. (1985). *Verdi in the Age of Italian Romanticism*. Cambridge:
Cambridge

University Press, 1985

Pleasants, H. (1981). *The Great Singers: From the Dawn of Opera to Caruso,
Callas and*

Pavarotti. New York: Simon & Schuster, Inc.

СТИЛСКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИСКИ ПРОБЛЕМИ НА ИЗБРАНИ СОНАТИ ЗА ПИЈАНО ОД ДОМЕНИКО ЧИМАРОЗА

Бисера Иванова¹

¹ Магистранд на студиската програма Пијано на Музичка академија, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
(bisera.ivanova)@ugd.edu.mk

Апстракт: Италијанскиот композитор Доменико Чимароза (1749-1801) е автор на околу 90 сонати за пијанофорте. Овие сонати се вистинско изненадување, а мотивацијата за нивното компонирање останува непозната. Сонатите се ретко изведувани, а за нив постојат многу малку стручни музички трудови. Тие на некој начин се во сенка на сонатите од неговите современици Солер, Моцарт и Хајдн. Нивната градба е многу различна и неспоредлива. Иако стилот и структурата нагвестуваат на можноста дека сонатите се пишувани во раната кариера на Чимароза, сепак тие претставуваат комплетни композиции. Музичката структура не е комплексна, но поседува голема разновидност. Во неа постои изразена одвоеност помеѓу главната мелодија и придружбата, што укажува на влијанието од оперското творештво на композиторот. Брзите сонати се карактеризираат со кристална брилијантност, додека бавните сонати, особено оние во молски тоналитети, поседуваат длабочина во изразот.

Клучни зборови: *Чимароза, сонати, пијанофорте, интерпретациски проблеми.*

Според Ник Роси сонатите на Чимароза се едноставни дела кои не се толку софистицирано изградени во однос на зрелите сонати на Хајдн и Моцарт. Сонатите најверојатно се пишувани за педагошки цели, што произлегува од нивната едноставност и краткост. Фактурата е едноставна, хомофона, со фокус врз една фигура или технички проблем.

Роси (Rossi, 1999) објаснува дека сонатите се мистериозно пронајдени дури во 1924 година од страна на музикологот и композитор Феличе Боген. Боген (Boghen, 1924) ја истакнал својата радост и големо изненадување за неговото значајно откритие, но не спомнал каде ги пронашол сонатите.

Нивната автентичност ја докажал преку истражувања направени од постоечките трудови и информации кои ги собирал од музичките библиотеки низ Европа.

Коен (Coen, 1992) за манускриптот на пронајдените сонати од Чимароза пишува дека тој наликува на компилација направена од копирач кој ги користел сите извори на сонати кои му биле достапни и најверојатно ги копираше без некој посебен редослед. Коен во неговото издание на сонатите на Чимароза наведува и други пронајдени шест манускрипти.

Според Коен, прв кој се заинтересирал и пишувал за овие сонати е В.С. Њуман. Њуман (Newmann, 1972) во неговиот есеј за сонатата во класичниот период накратко го споменува фирентинскиот манускрипт, стилот и редоследот на сонатите во него. Тој ја навел и можноста за групирања на сонатите како што тоа го направил Ралф Киркпатрик со Скарлатиевите сонати. По Њуман, Елена Ферари Бараси објавила труд наменет исклучиво за сонатите на Доменико Чимароза (Barassi, 1973). Во трудот Бараси ја претставува музичката историја во втората половина на 18 век, трудејќи се да ја објасни градбата на едноставичните сонати во фирентинскиот и миланскиот манускрипт.

Следно важно истражување за сонатите е докторатот на Џенифер Е. Џонсон посветен на Доменико Чимароза (Johnson, 1976). Џонсон во седумдесеттите години на 20 век ги открила манускриптите на сонатите во Британската библиотека во Лондон и Библиотеката на конзерваториумот во Венеција.

Последното важно истражување е од Коен. Тоа всушност претставува издание на сонатите за пијано од Чимароза со нивна анализа и одредени објаснувања. На почетокот од изданието Коен наведува можни групирања на овие дела во двоставни или триставни сонати. Како појдовна точка за групирање Коен го зема соседството на сонатите во манускриптот. Тој истакнува дека во триставните сонати може да се увидат следниве заеднички карактеристики:

- средишниот став секогаш е во бавно или умерено темпо;
- средишниот став е во молски тоналитет;
- средишниот став е пократок од надворешните ставови;
- алтерирачки метар (триделен-четириделен, четириделен-дводелен).

Роси истакнува дека постојат повеќе причини со кои се оправдува групирањето на овие кратки сонати во двоставни или триставни сонати. Меѓу нив се јасните ознаки за темпо од фирентинскиот манускрипт како *segue Andante*, *segue Allegro* и *segue Menué*. Исто така, во вториот дел

од фирентинскиот манускрипт може да се забележи тонална поврзаност меѓу ставовите.

Според Коен, 70% од сонатите се во дурски тоналитети, а во однос на темпото доминираат брзите тема (60%) во однос на бавните и умерените. Од видовите на такт доминира 4/4 такт (60%). Најчесто бавните и умерените темпа се во молски тоналитети.

Во однос на формата при групирањата не може да се забележи поголема поврзаност како кај Моцартовите или Хајдновите сонати. Преку анализа на формата може да се забележи дека се застапени дводелни и триделни форми, рондо, менует и други атипични форми.

Според оригиналните манускрипти во изданијата на Коен во сонатите никаде нема забележано прсторед. Повремено се забележуваат динамички ознаки и тоа само форте, пијано, сфорцандо или ехо динамика. Од ознаките за артикулација доминира стакатото, а се појавуваат и ретки легатури. Од орнаментите се застапени кратки, долги и двојни предудари, пралтрилери и трилери.

Точната година и местото на компонирање на овие сонати, за жал, не се познати. Единствена означена година е 1801 година од венецијанскиот манускрипт. Можно е овие сонати да се компонирани во Венеција на крајот од животот на композиторот, но сепак поголема е веројатноста тие да се создадени околу 1787 година кога композиторот на пат кон Санкт Петербург останал накратко во Фиренца како гостин на императорот Леополд II. Ова објаснува зошто главниот манускрипт на овие сонати е пронајден во Фиренца. Во овој период композиторот имал можност да се запознае и со пијанофортето на Кристофори кое било достапно во Фиренца. Оттука најверојатно и произлегува додавката „*per il Forte piano*“ на фирентинскиот манускрипт. Така со голема веродостојност може да кажеме дека сонатите се пишувани за изведба на пијанофорте чија употреба го заземала приматот пред чембалото во периодот во кој живеел и творел композиторот.

Користена литература

- Boghen, F. (1924). *Sonates de Cimarosa pour le Fortepiano*. Revue musicales, Année 5, No.9.
- Barassi, F. E. (1973). *Cimarosa clavicembalista*. Scritti in onore di Luigi Ronga, Milan and Napels.
- Coen, A. (1992). *Domenico Cimarosa Sonate per clavicemvalo o fortepiano Volume I*. Milano: Zanibon-Casa Ricordi S.r.l.
- Coen, A. (1992). *Domenico Cimarosa Sonate per clavicemvalo o fortepiano Volume II*. Milano: Zanibon-Casa Ricordi S.r.l.
- Johnson, J. E. (1976). *Domenico Cimarosa*. Unpublished Doctoral Dissertation, Wales University College at Cardiff.
- Lazarevich, G. (1992). *Domenico Cimarosa*. In the New Grove Dictionary of Opera, Vol.1, London: Macmillan.
- Newman, W. S. (1972). *The Sonata in the Classic Era*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Nick, R. (1999). *Domenico Cimarosa: His life and his operas*. Greenwood Press.
- Peričić, V. & Skovran, D. (1966). *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Umetnička akademija.